

Collection Imprevue

une publication de l'Institut de Recherche Intersite en Études Culturelles (Études Sociocritiques)

Université Paul-Valéry, Montpellier 3
Année 2023

DOSSIER THEMATIQUE

Marginalités et écritures : les imaginaires de la représentation de soi dans la fiction narrative

RECENSIONS






Photo de couverture : « Scattered white paper » par Brandi Redd / Unplash Licence
Police de couverture : « Clip » par Martín Argüello
Fondateur : Edmond Cros
Directrice de la collection : Catherine Berthet-Cahuzac

DOSSIER THEMATIQUE

Marginalités et écritures : les imaginaires de la représentation de soi dans la fiction narrative

Marginalités et écritures : les imaginaires de la représentation de soi dans la fiction narrative

Ndiaye SARR[1]
Sergio FREGOSO SANCHEZ[2]

1. Ce dossier thématique, par lequel s'ouvre la toute nouvelle collection *Imprévue*, tire le bilan des questions posées lors des Journées d'étude organisées à l'Université Paul-Valéry (Montpellier 3) par les jeunes chercheurs de l'IRIEC, les 24 au 25 octobre 2019, intitulées « Marginalités et écritures : les imaginaires de la représentation de soi dans la fiction narrative ». Ce dossier propose d'explorer la notion de la marginalité de ses manifestations dans la fiction narrative dans un cadre comparatiste à partir d'études de cas précis liés à des airs linguistiques variées (francophones, hispanophones, anglophones et sinophones) sur un segment temporel allant du XVIIe siècle à l'époque contemporaine.
2. Dans *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones*, Momar Désiré Kane revient sur la question de la marginalité et sur les différentes théorisations dont le concept a fait objet au cours de l'histoire. L'être désigné comme marginal, par rapport à la norme, est tantôt assigné à cette position, tantôt maître de celle-ci dans une perspective subversive et protestataire contre l'ordre établi. Autrement dit, le marginal peut-être à la fois cet être ou ce groupe d'individus qui est exclu suivant son statut subalterne ou son orientation sexuelle mais aussi celui qui s'écarte volontairement des

[1] Enseignant-chercheur et Coordinateur du Master Lettres modernes francophones à l'Université de Nouakchott (Mauritanie), membre de l'IRIEC, Université Paul-Valéry Montpellier 3. Sa thèse, intitulée : « De la narration de la révolte à la révolte narrative : approche comparative du roman francophone mauritanien, maghrébin et subsaharien » analyse la question de la révolte et de son expression narrative dans un corpus de onze romans, qui s'étend au milieu du XXe siècle à la première décennie du XXIe siècle. Ses recherches portent sur les littératures francophones subsaharienne et maghrébine ; il s'intéresse aux études décoloniales, postcoloniales, subalternes et féministes et à la francophonie littéraire et institutionnelle.
Signature institutionnelle : Univ Paul Valéry Montpellier 3, IRIEC EA 740, F34000, Montpellier, France.
[2] Docteur en Études Romanes, spécialité Études Hispaniques et Hispano-américaines. Sa thèse, intitulée *La plume et le miroir : figurations du « moi » dans le récit mexicain d'avant-garde (1922-1930)*, porte sur la condition de marginalité et de dissidence de six auteurs mexicains d'avant-garde. Actuellement, Sergio Fregoso Sánchez est A.T.E.R. à l'Université Paul Valéry-Montpellier 3, où il donne des cours de culture et civilisation latinoaméricaine. Ses axes de recherche s'articulent autour de la question de l'hybridité générique, la métafiction et l'autofiction dans la littérature hispanoaméricaine.
Signature institutionnelle : Univ Paul Valéry Montpellier 3, IRIEC EA 740, F34000, Montpellier, France.

normes imposées pour affirmer sa singularité et sa différence. Passif ou actif, il se situe donc à la périphérie d'un centre et en marge des espaces traditionnels de sociabilité :

> La zone occupée par le marginal apparaît comme une région anomique ouvrant sur l'errance géographique ou mentale. Cette errance qui dérange constitue en effet une menace réelle pour la structure. Elle y rend présente la catégorie de l'instabilité contre laquelle s'érige toute structure sociale. Elle décrit une ligne de fuite ouvrant sur la perspective inacceptable de la destruction des représentations collectives[3].

3. Cette peur de l'effondrement des structures sociales explique la relégation, qu'elle soit symbolique, matérielle ou juridique, de certains individus dans les bordures de la norme pour préserver la cohésion et la stabilité de l'ensemble. C'est pourquoi, « la société tient, comme le souligne Michel Foucault, à distance d'elle ses marginaux, en un mot : ses "autres". Ses ethniquement autres ; ses culturellement autres ; ses sexuellement autres par hasard biologique (les femmes) ou par préférence sexuelle (les homosexuels) »[4].

4. Cette mise à l'écart dont les marginaux font l'objet nourrit davantage la colère et la frustration qu'ils ressentent vis-à-vis du système qui les maintient en marge des structures sociales et politiques. Dès lors, ils associent leur émancipation à la destruction de l'ordre dominant et des structures d'où ils sont exclus, pour reconstruire un monde plus inclusif tenant compte de leur singularité.

5. À partir de cette réflexion générale, les articles réunis dans le présent numéro s'attachent en particulier à faire apparaître la représentation de la marginalité, à analyser le caractère relationnel, c'est-à-dire les rapports conflictuels et de pouvoir entre marge, colonialité et orientation sexuelle et à interroger les figures marginales et les modalités de construction du discours de la marge et sa poétique.

6. Les quatre premiers articles de ce dossier s'arrêtent sur l'aspect relationnel de la marginalité à l'aune de la différence sexuelle et de l'amour, Francesca Caiazzo (Université Paris 8), analyse le double rôle de la sexualité dans *La vie lente* d'Abdellah Taïa, ses enjeux politiques et comme moyen de dépassement, Imen Moussa (CY Cergy Paris Université), quant à elle, revient sur les impératifs à la fois sociaux et culturels qui emprisonnent le corps de la femme maghrébine, écrasé par le poids de la conformité. Elle projette une lumière sur le discours dénonciateur des écrivaines, qui mettent en scène des corps

[3] Kane, Momar, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 33.

[4] Françoise Gaillard, « La culture de l'individualité. Relire Michel Foucault et Marguerite Yourcenar » dans Gaillard, « La culture de l'individualité. Relire Michel Foucault et Marguerite Yourcenar » dans Philippe Artières (dir.), *Michel Foucault, la littérature et les arts*, Paris, Éditions Kimé, 2004, p. 114.

féminins qui se plient aux contraintes communautaires et d'autres qui se rebellent contre les injonctions normatives.

7. L'article d'Alvaro Pinal Arrabal se penche sur la représentation de soi dans *Clavícula* de *Marta Sanz*. L'auteure espagnole revient sur son expérience personnelle, ses angoisses et peurs en tant que femme pour dénoncer la condition de toutes les femmes marginalisées.

8. Pierrick Rivet (Université Paul-Valéry Montpellier3) se propose d'étudier les contraintes de l'amour dans un conte chinois du XVIIe siècle.

9. Charlène Walther, (Université de Strasbourg/Université Laval), interroge, dans la même perspective des contributions précédentes, la posture marginale de l'enfant qui s'oppose non seulement à l'adulte mais également aux normes coloniales, sociales, institutionnelles et langagières. Elle s'est intéressée à la construction littéraire de la figure de l'enfant chez Romain Gary, Paul Constant et Patrick Chamoiseau.

10. Dans sa contribution, *Tríptico de la infamia* (2014) du Colombien Pablo Montoya, Charles-Élie Le Goff (Université Paul-Valéry Montpellier 3) met en résonnance violence coloniale contre les indigènes et celle qui s'exerçait en Europe lors des guerres de religion. Pour ce faire, il examine les modalités d'écriture à l'œuvre pour retranscrire les relations de pouvoir nées dans ce tournant de l'histoire et pour appréhender, via la littérature, la marginalité telle qu'elle se faisait jour à cette époque.

11. De son côté, Louise Ibanez-Drillières inscrit son article dans le registre des rapports conflictuels de la guerre luso-anglaise à travers l'assaut incessant des souvenirs d'un narrateur traumatisé et déstabilisé par cette expérience. Elle analyse le dispositif énonciatif, qui s'articule autour d'un *soliloque intempestif* pour mieux comprendre la violence et la logique colonisatrice.

12. Ammar Kandeel se propose d'analyser la double marginalité vécue par les Palestiniens dans ses déclinaisons spatiale et temporelle à travers les discours d'Edward Said et Elias Sanbar, dont les réflexions portent sur la question de l'exil à la fois du dedans et du dehors.

Subvertir l'identité marginalisée : le rôle de la sexualité dans *La vie lente* d'Abdellah Taïa

Subverting the marginalized identity: the role of sexuality in Abdellah Taïa's *La vie lente*

Francesca CAIAZZO[1]

Résumé : Cet article analyse le double rôle de la sexualité dans *La vie lente* d'Abdellah Taïa. D'une part, elle montre les oppressions, les violences, les rapports de pouvoir qui sont à la fois de classe, de race et de genre : il s'agit d'un dispositif visant à mettre au jour des enjeux politiques. D'autre part, la sexualité apparaît comme un moyen pour dépasser et pour transcender toutes ces questions, ce qui permet de créer des liens autrement impossibles mais aussi de survivre à l'oppression tout en la détournant. L'analyse se concentre sur les lieux publics, qui entretiennent un lien paradoxal avec l'intimité sexuelle ainsi que sur les corps des personnages dont les frontières s'estompent lors de la rencontre sexuelle et qui deviennent le théâtre des rapports de pouvoir.
Mots-clés : Abdellah Taïa, Sexualité, Intimité sexuelle, Marginalité, Identité, Lieux publics

Abstract: This article studies the role of sexuality in Abdellah Taïa's latest novel *La vie lente*. On the one hand, sexuality shows the oppression, the violence and the power relations produced by class, race and gender: it becomes a way of exposing political stakes. On the other hand, sexuality appears as a means to exceed and transcend all of these questions, which is able to create otherwise unimaginable relationships and also to survive the oppression by twisting it. This study focuses on public spaces, which have a paradoxical relationship with sexual intimacy, and on characters' bodies, whose limits tend to blur during the sexual encounter, and which become the theatre of power relations.
Keywords: Abdellah Taïa, Sexuality, Sexual intimacy, Marginality, Identity, Public spaces

[1] Francesca Caiazzo est doctorante en études françaises, chargée de cours et assistante de recherche à l'Université de Sherbrooke (Canada), ainsi que traductrice de l'italien et de l'anglais. Elle a une double formation en lettres modernes (Université Lumière Lyon 2) et en études de genre (Université Paris 8), et ses recherches portent sur les différentes formes d'écriture et de représentation de la sexualité dans la littérature de langue française contemporaine. Ses articles ont paru dans différentes revues canadiennes et françaises.
Courriel : francesca[dot]caiazzo[at]usherbrooke[dot]ca

1. Né en 1973 au Maroc, Abdellah Taïa a publié de nombreux romans en langue française à partir des années 2000. Ayant reçu en 2010 le prix de Flore pour son roman *Le jour du roi*, Abdellah Taïa publie régulièrement aux éditions du Seuil. Son œuvre littéraire s'étend du Maroc à la France, du Maghreb à l'Europe, où ses personnages circulent sans cesse, tantôt en se souvenant du passé, tantôt en quittant physiquement un lieu.

2. L'un des fils rouges de ses romans est très certainement la sexualité, qui traverse les époques, les territoires et les personnages[2]. En effet, Taïa présente souvent une constellation de personnages qui, malgré la différence de leurs provenances géographiques et temporelles, sont opprimés par et dans leur sexualité. Celle-ci, représentée avec franchise et sans pudeur, permet de faire exister tous ces personnages dans leur complexité et dans leurs paradoxes, où le désir côtoie les enjeux de pouvoir et les rapports de domination dans un contexte post-colonial. Les protagonistes de ses œuvres sont, pour la plupart, des Marocains homosexuels ayant émigré en France, à l'instar de Taïa lui-même[3].

3. Ainsi, l'écriture de la sexualité dans l'œuvre de Taïa nous semble jouer un double rôle. D'un côté, elle montre les oppressions, les violences, les rapports de pouvoir qui sont à la fois de classe, de race et de genre : il s'agit d'un dispositif visant à mettre au jour des enjeux politiques. De l'autre côté, la sexualité apparaît comme un moyen pour dépasser et pour transcender toutes ces questions, ce qui permet de créer des liens insoupçonnables mais aussi de survivre à l'oppression tout en la détournant. Il y a donc une tension permanente entre le dévoilement que l'on pourrait qualifier de mouvement négatif, dans la mesure où il vise à dénoncer des rapports de force, et la création, qui est en revanche un mouvement positif où le désir permet de fuir la réalité sociale et, parfois, de la réinventer. La sexualité se veut à la fois vecteur d'inégalités, d'enjeux de pouvoir, et forme de résistance.

---

[2] De façon générale, pour Jean Zaganiaris, la littérature marocaine contemporaine d'expression française « est obnubilée par la construction d'une identité islamique libérée à l'égard de la sexualité » (Zaganiaris 2012, p. 147) dans un contexte politique où la sexualité est contrôlée par le pouvoir.

[3] Quant au caractère autobiographique ou autofictionnel de son œuvre, Taïa affirme dans un entretien : « Tout est autobiographique pour un artiste. Puisque tout passe par mon corps, par ce filtre qu'est mon esprit, mon imagination, tout ce que j'écris, tout ce qui sort de moi, porte des traces de ma personne, de ma personnalité, mes névroses, mes obsessions. Mon histoire. Je n'essaie pas de me cacher : j'écris à partir de moi, de mon monde. Je n'ai rien d'autre à offrir que cela. Me donner. Offrir. Être généreux. Dévoiler. Révéler. Être dangereusement nu. Tout le temps » (Laure Gamaury, « Rentrée littéraire 2012 : Abdellah Taïa, "Infidèles" », *Terra Femina*, 30.08.2012, https://www.terrafemina.com/culture/livres/articles/16908-rentree-litteraire-2012-abdellah-taia-l-infideles-r.html, consulté le 13 septembre 2022).

4. Tous ces éléments sont particulièrement visibles dans son dernier roman, *La vie lente*, paru en mars 2019. Pour Jean-Pierre Boulé, *La vie lente* « présente une architecture arachnéenne. [Le livre] tisse patiemment sa toile en reliant sept personnages ainsi que des époques différentes, des continents différents, et en faisant dialoguer morts et vivants[4] ». Mounir, intellectuel marocain homosexuel d'une quarantaine d'années installé depuis longtemps à Paris, interroge sa place présente et future en France à travers sa rencontre avec Antoine, policier blanc et père de famille incapable de faire son *coming out*. Dans une ville où la blessure des attentats de 2015 est encore ouverte, il s'agit pour Mounir d'un moment de rupture et de remise en question, dans la mesure où les enjeux politiques et sociaux façonnent son identité et sa mise à l'écart.

5. Dans le cadre de cet article, je vais me concentrer sur trois personnages, Mounir, Soufiane et Antoine et, plus précisément sur trois passages où Mounir et sa sexualité occupent une place centrale : le premier, où il relate la rencontre avec Soufiane dans un bus de Rabat advenue vingt-cinq ans auparavant ; le deuxième, en miroir du premier, où il rencontre Antoine le policier dans le RER à Paris et, le troisième, où les deux se séparent lors d'une visite au Louvre.

6. Je vais notamment me focaliser d'une part sur les lieux publics, qui entretiennent un lien paradoxal avec l'intimité sexuelle et, d'autre part, sur les corps des personnages dont les frontières s'estompent lors de la rencontre sexuelle et qui deviennent le théâtre des rapports de pouvoir[5].

1. L'espoir d'une autre vie : la première rencontre dans les transports publics

7. Dans *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, l'anthropologue Marc Augé définit le non-lieu comme lieu où l'être humain reste anonyme, en opposition aux lieux identitaires qu'il peut s'approprier : « Si un lieu peut se définir comme identitaire,

[4] Boulé 2020, p. 273. On retrouve par ailleurs une analyse détaillée des neuf chapitres de *La vie lente* (pp. 273-293) et des autres motifs présents dans le roman, tels que le deuil, la mélancolie et la figure maternelle.
[5] Hormis le chapitre de Jean-Pierre Boulé (2020), il n'y a pas encore eu d'analyses de *La vie lente* au moment où je rédige cet article. Mon analyse s'appuie néanmoins sur des recherches précédentes de ses autres romans (Marien Gouyon, 2013 ; Alexandru Matei, 2014 ; Gibson Ncube, 2016 ; Sophie Catherine Smith, 2012) et reprend des éléments que j'ai développés ailleurs concernant le rôle de la sexualité dans l'œuvre de Taïa (Caiazzo 2020a, 2020b).

relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu[6] ».

8. Les transports en commun seraient par exemple un type de non-lieu, où les personnes qui s'en servent demeurent anonymes et seules. Dans l'œuvre romanesque de Taïa, les moyens de transport sont néanmoins l'endroit où des trajectoires différentes sont susceptibles de se croiser : cela est déjà le cas du narrateur Abdellah dans *L'armée du salut* (2006) lorsqu'il fait la rencontre de deux jeunes hommes dans un train en Espagne avec lesquels il vit une aventure amoureuse, ainsi que d'Ahmed, le narrateur de *Celui qui est digne d'être aimé* (2017), qui rencontre un homme dans le métro de Paris[7]. Dans *La vie lente*, les transports constituent pour le sujet marginalisé une occasion à la fois d'anonymat et de renouveau. C'est le cas de Mounir qui, à l'âge de 15 ans, rencontre Soufiane à bord d'un bus à Rabat : « Tout au long du trajet, l'homme n'avait cessé de se rapprocher de moi, de se coller à moi, fort, de plus en plus fort[8] ».

9. Quand Soufiane s'approche de Mounir pour se coller à lui, le jeune narrateur insiste sur les différences entre leurs deux corps, l'un étant « petit » et « maigre » (« à peine pubère » précise-t-il) et l'autre étant « grand » et « en très bonne forme », ainsi que sur les marqueurs sociaux qui les différencient[9]. Le corps et les habits de Soufiane révèlent son métier (« Il portait un costume et une cravate, ce qui indiquait qu'il était fonctionnaire dans le quartier des ministères[10] ») et l'opposent tout de suite à Mounir : « Il revenait du travail. Je revenais d'une errance dans les rues de la capitale[11] ». La rencontre corporelle est donc avant tout la rencontre d'un monde social différent, que seul le « hasard » peut faire croiser : « Il avait l'air important. Pas du tout du même monde que moi[12] ». Le rapprochement de deux corps vient souligner leur étrangeté totale : l'âge, la taille, les habits, le statut social. Soufiane porte sur lui les signes de la sécurité du travail, tandis que Mounir flâne dans les rues de la capitale, en position d'insécurité.

---

[6] Augé 1992, p. 100.
[7] C'est en ces termes que Vincent, l'homme en question, relate sa rencontre avec Ahmed : « J'étais dans le métro ligne 3 quand tu y es monté à la station République. Dans le carré de quatre sièges tu t'es assis en face de moi. La rame était bondée. Je n'ai pas vraiment fait tout de suite attention à toi [...] J'ai levé les yeux. Tu me regardais. Tu me regardais depuis un bon moment. C'est toi qui as pris la première décision : venir vers moi. Me séduire. Me prendre » (Taïa 2017, pp. 47-48).
[8] Taïa 2019, p. 43.
[9] *Ibid.*
[10] *Ibid.*
[11] *Op. cit.*, pp. 43-44.
[12] *Op. cit.*, p. 44.

10. Bien que tous les éléments montrent le déséquilibre foncier de la rencontre, le narrateur explique quelques pages plus loin les raisons de son errance : afin de fuir les hommes de Salé, qui avaient commencé à le payer en échange de rapports sexuels, il a décidé d'aller à Rabat où il était anonyme et où tout serait possible. C'est dans ce non-lieu qu'est le bus que cette rencontre peut avoir lieu et où son désir peut s'exprimer. Pour Mounir, c'est un moment de tension : « Que faire de moi et de ma vie au Maroc maintenant que tout le monde savait officiellement que j'étais pédé, une petite chose folle ? Et que faire de tous ces désirs fous pour les hommes qui n'arrêtaient pas de monter, monter, en moi[13] ? ». D'une part, il y a la reconnaissance d'autrui (« tout le monde ») qui est péjorative (« pédé », « petite chose folle ») qui entraîne l'exclusion sociale et les violences sexuelles ; d'autre part, il y a la découverte personnelle (« ces désirs fous pour les hommes », « en moi ») d'une énergie sexuelle débordante et vivante.

11. C'est cette tension qui constitue le personnage du jeune Mounir, celle entre la violence subie et le désir sexuel, entre la douleur et le plaisir, et c'est cette tension qui est condensée dans le corps étranger de Soufiane. Cet homme est tout de suite perçu comme une occasion d'être sauvé, un moyen de s'éloigner de sa situation de pauvreté et de violence : « Quelque chose qui advient enfin et qui vous élève haut, si haut. Je sors de mon adolescence pauvre, je quitte le territoire de ma ville Salé et ses murs, je vole, je lévite[14] », et encore, « L'homme du bus était ce jour-là cet espoir et cette nouvelle vie[15] ».

12. Le bus en tant que non-lieu produit donc un double effet : d'une part, il permet à Mounir d'exprimer son désir et son identité sexuelle dans l'anonymat, loin des jugements des personnes qui le connaissent ; d'autre part, il lui permet, à travers une rencontre improbable, de se rêver dans un autre monde et d'envisager un ailleurs, à la fois spatial et temporel. En ce sens, le bus devient également, pour le dire avec les mots de Michel Foucault, un espace-autre ou une hétérotopie, où se déploie un espace identitaire sexuel propre et à l'abri de la réalité : « Un espace où fuir quelques heures, faire l'amour, tuer l'amour, partager le butin, *sortir définitivement de la norme*, de la peur[16] ». La sortie de la norme permet ainsi d'expérimenter « Le désir hors la loi[17] ».

---

[13] *Ibid.*
[14] *Op. cit.*, p. 47.
[15] *Op. cit.*, p. 49.
[16] *Op. cit.*, p. 54, (mes italiques).
[17] *Op. cit.*, p. 55.

13. C'est dans une conférence prononcée en 1967 et nommée « Des espaces autres » que Michel Foucault forge la notion d'hétérotopie :

> Il y a […] des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai par opposition aux utopies, les hétérotopies[18].

14. Ainsi, le bus constitue un « contre-emplacement », un espace à l'encontre de la norme et une « utopie effectivement réalisée ».

15. Dès lors que Mounir accepte d'exécuter cette chorégraphie avec Soufiane, c'est surtout le toucher qui est mobilisé : leurs corps se frottent, se fondent et s'unissent au milieu de la foule, atteignant paradoxalement une haute forme d'intimité dans l'anonymat le plus total. Le corps de Soufiane est à la fois compact (« Il entre dans ma peau[19] ») et morcelé (« Sa main. Son bras. Son sexe. Son petit ventre. Ses poils[20] ») mais il est avant tout le résultat de contacts physiques et non pas de stimulations visuelles. C'est justement quand Soufiane descend du bus et que Mounir peut voir son visage que le détachement se fait : « On était plus qu'intimes, nous voilà étrangers. Les traces de son sperme sont encore humides entre mes jambes[21] ».

16. La vue de cet homme ramène Mounir à la réalité sociale et à la fin de leur partage sexuel, bien qu'il vienne d'avoir lieu et que Mounir soit porteur de la trace de la jouissance de l'homme : « Il appartient sans doute à une de ces grandes familles historiques qui *dominent* et *pillent* Salé[22] ». Ici, la domination exercée sur les gens comme Mounir, les habitants de Salé, est réelle et semble refléter la scène de domination qui vient d'avoir lieu dans le bus. C'est Soufiane qui se colle à Mounir, qui est grand et fort, qui a l'air « important » ; c'est lui « qui a commencé cette aventure. *Creusé* si profondément en [Mounir]. Qui est *entré* si loin dans [son] corps[23] ». À l'instar des « grandes familles historiques », Soufiane agit *sur* Mounir et non pas l'inverse. La distance est alors rétablie

[18] Foucault 2004, p. 15.
[19] Taïa 2019, p. 50.
[20] *Op. cit.*, p. 57.
[21] *Op. cit.*, p. 60.
[22] *Ibid.*
[23] *Op. cit.*, p. 44, (mes italiques).

et le narrateur affirme : « Je ne suis rien. Pauvre. 15 ans. Il est tout ce que je ne serai jamais[24] ». Ce faisant, il fait rentrer dans le texte littéraire ce que Didier Éribon qualifie de « verdict » :

> le monde social peut s'analyser comme un ensemble de verdicts, qui s'imposent aux individus ou s'emparent d'eux à un moment où à un autre de leur vie […] et qui sont édictés […] par les structures sociales, raciales, genrées, sexuelles, etc., héritées de l'histoire[25].

17. L'énonciation du verdict, toujours selon Éribon, « nous installe, aux yeux des autres, mais aussi aux yeux de nous-mêmes, en chaque minute de nos existences, comme étant ceux et celles qui essaient de se situer en dehors de sa juridiction[26] » : lorsque Mounir fait face à cet homme, le verdict est énoncé précisément parce qu'il a essayé de s'en distancier dans la rencontre sexuelle[27]. Cette hétérotopie a été une fenêtre qui s'est ouverte, coupée du temps et de l'espace, où la sexualité a joué à la fois un rôle libérateur et oppresseur : par l'énonciation du verdict, le narrateur est replacé dans « [le] champ des aspirations ou [le] champ des possibles envisageables ou réalisables[28] » pour lui, qui n'incluent pas l'homme du bus.

2. Âge adulte et solitude : la deuxième rencontre dans les transports publics

18. La scène qui vient d'être analysée est directement comparée à celle où le narrateur rencontre Antoine, vingt-cinq ans plus tard, dans un RER : « Comme Soufiane, sans le sortir de son pantalon, Antoine a mis son sexe dressé entre mes jambes[29] ».

19. Il nous faut tout d'abord remarquer que dans cette deuxième rencontre il n'y a plus un écart d'âge ni même une distance sociale : Mounir n'est plus un adolescent pauvre qui rencontre un homme plus âgé et plus riche, il ne cherche plus chez les hommes une manière de fuir sa situation précaire. En ce sens, en rencontrant Antoine, Mounir joue un rôle plus actif où les enjeux de pouvoir ne sont plus les mêmes, d'autant plus que dans le

---

[24] *Op. cit.*, p. 61.
[25] Éribon 2015, p. 65.
[26] *Op. cit.*, p. 92.
[27] En effet, Mounir ne subit pas passivement la rencontre et parvient aussi, dans la posture passive, à se sentir agissant : « Sa mise en scène dominante m'allait très bien. J'étais faible et fort à la fois. Sa main. Son bras. Son sexe. Son petit ventre. Ses poils. Son corps en mouvement. Dans la maîtrise. Puis, juste après, dans l'absence de maîtrise » (Taïa 2019, p. 57). Au cours de la rencontre sexuelle, il a donc assumé une position fluctuante, lui permettant justement de sortir de l'identité « passive » figée.
[28] Éribon 2015, p. 65.
[29] Taïa 2019, p. 82.

RER les deux personnages ne se connaissent pas et ne devinent pas leurs métiers respectifs. Aussi, l'orientation sexuelle de Mounir n'est visiblement plus une source d'exclusion sociale comme lorsqu'il était adolescent.

20. C'est dans ce contexte qu'on note également un renversement de mouvement par rapport à la scène précédente : si dans le bus à Rabat il s'agissait d'aller de la périphérie vers le centre (de Salé à Rabat), il s'agit ici de se déplacer du centre à la périphérie (du troisième et quatrième arrondissement de Paris à Nanterre) :

> Après quinze ans de vie à Paris, je n'étais plus satisfait d'être au cœur du mythe intellectuel froid construit autour de cette ville. Vivre au centre de la cité légendaire ne me suffisait plus [...] J'étais en apparence si libre à Paris, si maître de moi, si réfléchi, si cultivé, si indépendant. Mais malgré moi une nostalgie du monde d'avant m'habitait désormais jour et nuit [...] une nostalgie des sensations fortes, violentes, trop violentes [...] ici à Paris [...] je pouvais passer des jours et des jours sans parler à personne. Que moi à moi. Dans trop de moi[30].

21. Mounir souhaite, selon ses mots, « être sauvé de cette rue de Turenne où, déplacé, je vivais comme un véritable ovni. Un homme malheureux. Un Marocain sans importance. Un Marocain sans avenir [...] un Marocain faux[31] ». Le terme « déplacé » me semble décrire de façon succincte et efficace la position paradoxale de Mounir : en tant que participe passé, il indique le résultat d'une action accomplie et, par conséquent, l'absence de mouvement dans le présent. On peut également entendre dans « déplacé » quelqu'un qui n'est plus à sa place ou à qui on a retiré sa place. Appliqué à son logement rue de Turenne, il nous fait comprendre que l'habitation de Mounir n'est pas un lieu intime où il peut s'épanouir et être lui-même, mais un rappel constant de son « étrangeté » dans ce lieu.

22. Notons ensuite que le verbe « sortir » domine le passage de cette rencontre dans le RER : s'il s'agit de sortir du centre d'un point de vue géographique, cela est également valable pour le corps du narrateur et pour sa vie : il cherche à « sortir de [s]a zone de confort et d'inconfort[32] » et à « sortir de toutes les dictatures[33] », tant individuelles que collectives. Aussi, il s'agit d'un mouvement actif qui lui permet de se défaire de sa position figée de « déplacé » dans laquelle il se sent enlisé.

[30] *Op. cit.*, p. 67.
[31] *Op. cit.*, p. 71.
[32] *Op. cit.*, p. 70.
[33] *Op. cit.*, p. 68.

23. Ce mouvement vers l'extérieur est ce qui va déclencher la rencontre sexuelle, et c'est entre autres pour cette raison que tous ces passages se passent dans un lieu public, accessible à tous et traversé par des foules, plutôt qu'à l'intérieur de son appartement. Ce choix semble nous suggérer que l'intérieur se révèle à la longue angoissant (« Que moi à moi. Dans trop de moi ») et ne permet pas d'aller à la rencontre de l'inattendu. Le RER, comme le bus, est un lieu des possibles dans lequel l'intimité sexuelle de Mounir peut croiser celle d'un autre individu.

24. Aussi, le verbe « sortir » est appliqué à la norme, à la façade extérieure dont il peine à se différencier. La rencontre avec Antoine le pousse alors à extérioriser cet intérieur tu pendant longtemps : « Je sors de mon être bien élevé, de ma peau de citoyen bien comme il faut, je sors du personnage de l'immigré arabe bien intégré que je suis censé représenter à Paris[34] ».

25. La dimension visuelle est centrale dans le passage. Dans la rencontre avec Soufiane, les deux personnages s'étaient approchés par le toucher, et le regard avait paradoxalement sonné le glas de leur échange, en insistant sur les différences sociales qui les sépareraient à jamais. À Paris, Mounir ressent la nécessité d'être vu et remarqué pour sortir de sa solitude : « Le monde à Paris ne me voyait pas[35] », ou encore, « Je voulais soudain être vu avant qu'il ne soit trop tard[36] ».

26. L'aspect visuel joue alors un double rôle dans le passage : il est un geste de reconnaissance venant de l'extérieur (être vu, c'est être reconnu en tant qu'individu et ne pas être ignoré) mais il est aussi un moyen d'affirmer son agentivité[37] dans la rencontre, le regard signifiant le contrôle de la situation et le pouvoir d'agir sur l'autre personne. « Dans le RER A bondé à l'heure de pointe, j'avais fait en sorte qu'il saisisse vite que j'étais d'accord. Mes yeux dans ses yeux lui disaient qu'il pouvait se rapprocher[38] ». Le regard devient un moyen pour communiquer, donner son accord et signifier son désir, ainsi que pour supporter la présence de l'autre sans se faire écraser. Par rapport au passage dans le bus à Rabat,

[34] *Op. cit.*, p. 86.
[35] *Op. cit.*, p. 67.
[36] *Op. cit.*, p. 68.
[37] Le concept d'*agency*, qui peut être traduit en français par agentivité, capacité d'agir ou puissance d'agir, est utilisé, entre autres, en sciences sociales et en philosophie pour définir la capacité du sujet à agir dans un contexte donné. Il renvoie tant à l'action qu'à la responsabilité.
[38] Taïa 2019, p. 80.

Mounir orchestre davantage la rencontre : le visuel précède le toucher et ne constitue pas une raison d'éloignement.

27. La rencontre avec Antoine est alors non seulement une occasion de sortir de sa position actuelle, mais aussi de revivre un épisode du passé qui était resté aux yeux du narrateur inachevé, et qui avait été source à la fois de plaisir et de détresse. Ainsi, nous assistons à un brouillage temporel, géographique et corporel : le corps d'Antoine recèle celui de Soufiane, homme rencontré vingt-cinq ans plus tôt, tandis que celui de Mounir contient celui de Mounir adolescent. L'étrangeté permet ici de déployer un souvenir et de le faire exister pleinement, mais aussi de déclencher la réminiscence et la mémoire involontaire : « On était deux. Avec le souvenir vivace de Soufiane, on était trois[39] » ou encore :

> Antoine, le policier, a réveillé Mounir l'adolescent dans le bus. Mounir désespéré à presque 40 ans, sur le point de sombrer dans la solitude définitive […] gardait en lui vivant, tellement, cet ancien épisode de sa vie. Soufiane. L'homme des ministères à Rabat. Son costume. Sa cravate. L'odeur de son sperme[40].

28. Dans ce passage, nous retrouvons le morcellement de l'apparence de Soufiane dans l'emploi de phrases nominales, dépourvues de l'ancrage que le verbe fournit (« L'homme des ministères à Rabat. Son costume. Sa cravate… ») ; ce morcellement était également présent dans le premier passage le concernant. Ce rythme peut, à mon avis, renvoyer non seulement aux impressions sensorielles au moment de l'événement, mais aussi à des éléments qui réémergent de la mémoire.

29. Si c'est grâce à la nouveauté extérieure que Mounir retrouve et réactive une rencontre sexuelle qui était enfouie en lui, il ne s'agit pas seulement de s'en rappeler, mais aussi de la revivre et de la modifier : « À travers Antoine, je retrouvais d'un coup Soufiane et ce que je n'avais pas réussi à l'adolescence. Là, dans ce RER de banlieue, dans ce territoire nouveau, je comptais bien l'accomplir[41] ».

30. Le narrateur occupe une place active dans la rencontre, lui permettant de se rattraper, dans une double démarche de vengeance et de pardon. Pour ce faire, nous assistons à un déplacement des propos, où Soufiane prend la parole à travers le personnage d'Antoine, dans un discours indirect libre : « Par la bouche d'Antoine, Soufiane dit qu'il regrette. Il n'a pas pu venir le lendemain au rendez-vous qu'il m'avait donné. Il était pris par son travail

39 *Op. cit.*, p. 87.
40 *Op. cit.*, p. 81.
41 *Op. cit.*, p. 87.

au ministère de la Communication[42] ». Ici, le souvenir se mue en création d'une trajectoire parallèle, et ce grâce au corps d'Antoine qui, par son contact et par son excitation, permet au narrateur d'accomplir et de clore la rencontre de vingt-cinq ans plus tôt : « Je lui ai pardonné bien sûr. Tout dans le corps d'Antoine m'incitait à le faire[43] ».

31. Ce passage insiste enfin sur la dimension à la fois intime et publique de la rencontre entre le narrateur et Antoine : ils se trouvent dans un RER bondé et sont initialement plongés dans l'anonymat, mais leur proximité corporelle ainsi que leurs ébats les rendent aussitôt visibles aux yeux des autres passagers : « On joue aux amoureux. Le monde autour de nous est un peu scandalisé. C'est visible » ou encore, « Antoine et moi, on se donne en spectacle[44] ». Dans ce moment d'intimité entre les deux personnages, le fait d'*être vus* n'est pas accessoire mais fait partie du dispositif de la rencontre : ici, une sexualité que l'on demande de taire ou de dissimuler, qui n'est tolérée que si elle n'est pas manifestée ou revendiquée, se montre sans mentir, sans se soucier des conséquences. « Le monde n'existe pas. Le monde c'est nous. Nous en public[45] ». Les passagers, les normes sociales, les passés respectifs, tout finit par s'effacer : « Antoine ouvre le manteau noir qu'il porte. C'est une invitation. J'entre. Je me blottis contre lui. Ventre à ventre. Je mets ma tête sur sa poitrine. Il renferme sur nous le manteau. On oublie le monde. Je ferme les yeux[46] ».

3. Sexualité et humiliation : la rencontre au musée du Louvre

32. Si la sexualité permet d'inventer un lien qui serait autrement impossible et devient un espace de potentialités, la réalité va néanmoins refaire son apparition au long de la relation que Mounir et Antoine entament après leur rencontre. La dernière scène que nous allons étudier se concentre justement sur leur rupture, qui advient dans un autre lieu public hautement significatif : le musée du Louvre.

33. Lorsque les deux personnages se donnent rendez-vous au musée, des problèmes ont déjà émergé : Antoine est marié à une femme, il a des enfants et ne s'imagine pas déclarer son

[42] *Ibid.*
[43] *Op. cit.*, p. 89.
[44] *Op. cit.*, p. 85.
[45] *Op. cit.*, p. 86.
[46] *Ibid.* On retrouve une scène similaire dans *Celui qui est digne d'être aimé*, où Vincent raconte : « Tu as fait alors un autre geste, très fort : tu as ouvert ton manteau et tu m'as laissé me rapprocher un peu plus de toi, de ton corps, de ta peau, de tes poils. J'avais l'impression qu'on faisait l'amour, pour de vrai » (Taïa 2017, p. 51).

homosexualité ou continuer à la vivre. De plus, le statut d'intellectuel de Mounir blesse profondément Antoine : le Louvre va alors représenter la confrontation à la culture officielle, celle que Mounir possède et qui fait défaut à Antoine. L'humiliation s'aggrave lorsque Mounir s'étonne qu'Antoine n'ait jamais visité le Louvre : « Je le renvoyais à quelque chose, à un lieu de sa vie où la honte sociale était dominante[47] ». C'est donc au Louvre, symbole d'une distance écrasante, qu'Antoine met fin à leur relation, tout en renversant l'humiliation et en l'adressant à Mounir : après avoir erré dans les salles, Antoine conduit Mounir aux toilettes où, les yeux fermés, il le touche pour la dernière fois.

34. Notons d'abord que d'un point de vue spatial, nous sommes à nouveau dans le centre de Paris :

> Pourquoi revenir à Paris, au centre de Paris, à ses monuments écrasants et à sa culture proclamée comme une identité absolue, une super identité ? Pourquoi ce besoin de se cacher derrière la culture officielle, la culture bourgeoise qu'on ne propose évidemment pas à tout le monde, même en France[48] ?

35. Néanmoins, s'il s'agit pour Mounir d'un lieu qu'il a visité maintes fois et où il se sent en sécurité, cela n'est pas valable pour Antoine, perdu dans les salles et mal à l'aise : « Dans ce musée qu'il visitait pour la première fois, il voulait être celui qui guidait, pas celui qui se faisait guider. L'homme, c'est lui. Le Français, c'est lui. La légitimité, c'est lui[49] ». L'humiliation d'Antoine semble résulter de son double statut d'hétérosexuel (« l'homme ») et de Français (pas immigré, blanc) qui ne supporte pas d'être guidé par Mounir, Marocain homosexuel. Si la première rencontre dans le RER se concentrait sur le contact entre les deux corps, on retrouve ici des enjeux de pouvoir dont le surgissement est favorisé par le lieu, le Louvre. Contrairement au RER, le musée ne facilite pas l'anonymat et renforce l'exclusion : celle d'Antoine qui est sociale et, par conséquent, celle de Mounir qui est raciale.

36. C'est dans ce contexte qu'Antoine amène Mounir aux toilettes. Le lieu choisi pour faire ses adieux se veut trivial et « bas » en opposition au musée, lieu de culture officielle ; aussi, aux grands espaces du Louvre, Antoine préfère des toilettes étroites, comme s'il voulait reproduire la proximité physique des transports en commun où ils se sont rencontrés.

[47] Taïa 2019, p. 176.
[48] *Op. cit.*, p. 177.
[49] *Op. cit.*, p. 178.

Aussi, les toilettes constituent un lieu topique des rencontres homosexuelles en tant qu'espace de drague et de sexualité anonyme.

37. Aucun mot ne va être prononcé ; à l'instar de la rencontre, la rupture sera marquée par le contact physique :

> Je crois qu'Antoine va ouvrir les yeux. Non. Il les garde fermés. Il tend ses mains vers moi. Lentement. Très lentement. Il touche mes cheveux. Mes oreilles. Mon visage. Mon cou. Ma nuque. […] Puis il se met à ouvrir mon manteau. Il dézippe mon gilet d'hiver. Il déboutonne ma chemise. Il caresse mon corps. Il passe ses mains sur toutes les parties. La poitrine, les tétons, les aisselles, le ventre, le bas ventre[50].

38. Cette fois, le regard, qui avait été l'initiateur de la rencontre, est non seulement absent mais soigneusement évité par Antoine qui, en refusant de voir Mounir, se détache de lui. Les gestes d'Antoine, qui se muent en masturbation, rappellent une scène de perquisition, où les mains du policier palpent le corps présumé coupable en quête d'une arme ou d'une preuve de culpabilité. Il s'agit souvent d'une scène d'humiliation qui implique des touchers dans les parties intimes, où la personne touchée est dépourvue de toute capacité d'agir. Ici, cette perquisition est bien sûr sexualisée, et l'humiliation demeure : « Je bande. Je ne le veux pas mais je bande. C'est mécanique. […] Je bande pour de vrai. De plus en plus. J'ai honte. […] Je suis saisi de dégoût. Envie de vomir[51] ».

39. La sexualité devient alors un moyen supplémentaire pour réactiver une forme de pouvoir qui avait été absente dans leur lien jusque-là et que la sexualité avait justement permis de dépasser :

> Il va reprendre son boulot. Un policier français qui défend bien comme il faut sa belle patrie […], qui protège les siens, ses concitoyens, et qui arrête sans aucun problème dans les rues les types arabes comme moi : contrôle routinier, il faut bien lutter contre le terrorisme islamique qui menace la France, l'Europe, l'Occident[52].

40. En mimant la perquisition, Antoine met de la distance entre Mounir et lui : le narrateur redevient étranger, son intimité est niée au nom de son apparence (« les types arabes comme moi ») ; aussi, Antoine joue un rôle actif dans la séparation, alors que c'était Mounir qui l'avait jusque-là guidé, à la fois dans la rencontre et dans l'identité homosexuelle. La perquisition se transforme en activité sexuelle non consentie et c'est à

[50] *Op. cit.*, p. 199.
[51] *Op. cit.*, p. 200.
[52] *Op. cit.*, p. 202.

ce moment-là qu'émerge la honte, rappel d'une distance que leur relation n'a pas réussi à combler.

41. Pour conclure, comme j'ai essayé de le montrer dans les trois passages mentionnés, la sexualité joue, dans *La vie lente*, un rôle à la fois libérateur et enfermant : si elle rend possibles des rencontres en dehors des réalités sociales, ces dernières finissent tout de même pour émerger dans la relation entre les deux individus. Dans ce contexte, le sujet marginalisé est susceptible de subvertir sa propre identité ainsi que sa position sociale, et les lieux publics constituent le théâtre de sa subversion, ne serait-ce que temporaire.

42. D'autres personnages de *La vie lente* qui n'apparaissent pas dans cet article mériteraient d'être étudiés : entre autres, Madame Marty, la voisine octogénaire de Mounir ; Manon, sœur de Madame Marty faisant partie des femmes tondues lors de la Libération ; Majdouline, cousine de Mounir qui est homosexuelle mais qui doit se marier avec un homme. Leurs trajectoires croisent celle de Mounir et permettent de mieux comprendre les imbrications des rapports de pouvoir : chaque personnage appartient à la marge, qu'elle soit sexuelle, économique ou raciale ou les trois à la fois.

Références bibliographiques

Augé, Marc, 1992, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité,* Paris, Seuil.

Boulé, Jean-Pierre, 2020, *Abdellah Taïa, la mélancolie et le cri*, Lyon, PUL.

Caiazzo, Francesca, 2020a, « Spatialité de l'intimité sexuelle dans l'œuvre d'Abdellah Taïa : d'un "chez soi" impossible à l'espace public », *Postures*, Dossier « Écrire le lieu : modalités de la représentation spatiale », 31 [En ligne], http://revuepostures.com/fr/articles/caiazzo-31.

Caiazzo, Francesca, 2020b, « Une sexualité "débordante et poétique" : évolution et circulation du thème de la sexualité dans l'œuvre d'Abdellah Taïa », *Fémur*, 1, « Le trajet : entre parcours et errance » [En ligne] https://revuefemur.com/index.php/2020/06/23/une-sexualite-debordante-et-poetique-evolution-et-circulation-du-theme-de-la-sexualite-dans-loeuvre-dabdellah-taia/.

Éribon, Didier, 2015, *Théories de la littérature. Système du genre et verdicts sexuels*, Paris, PUF.

Foucault, Michel, 1984, « Des espaces autres », *Empan*, vol. 2, 54, pp. 12-19.

Gamaury, Laure, 2012, « Rentrée littéraire 2012 : Abdellah Taïa, “Infidèles” », *Terra Femina* [En ligne] https://www.terrafemina.com/culture/livres/articles/16908-rentree-litteraire-2012-abdellah-taia-l-infideles-r.html, consulté le 13 septembre 2022.

Gouyon, Marien, 2013, « Abdellah Taïa et “l’ethnologie de soi-même”. Du point de vue de l’objet à la construction de l’objet », *Tumultes*, vol. 41, 2, pp. 185-204.

Matei, Alexandru, 2014, « L’autre du corps et l’autre de l’esprit. Abdellah Taïa, L’Armée du salut », *Journal of Research in Gender Studies*, vol. 4, 1, pp. 859-874.

Ncube, Gibson, 2016, « Knowledge, Power and Being: Literature and the Creation of an Archive of “Marginal” Sexualities in the Maghreb », *Journal of Literary Studies/Tydskrif vir Literatuurwetenskap*, vol. 32, 4, pp. 1-16.

Taïa, Abdellah, 2006, *L’armée du salut*, Paris, Seuil, « Points ».

Taïa, Abdellah, 2017, *Celui qui est digne d’être aimé*, Paris, Seuil, « Points ».

Taïa, Abdellah, 2019, *La vie lente*, Paris, Seuil.

Zaganiaris, Jean, 2012, « La question Queer au Maroc Identités sexuées et transgenre au sein de la littérature marocaine de langue française », *Confluences Méditerranée*, vol. 80, 1, pp. 145-161

Pour citer cet article – *To cite this article* :
Caiazzo, Francesca, 2023, « Subvertir l’identité marginalisée : le rôle de la sexualité dans La vie lente d’Abdellah Taïa », Numéro thématique *Marginalités et écritures : les imaginaires de la représentation de soi dans la fiction narrative*, coord. par Ndiaye Sarr & Sergio Fregoso Sánchez, *Imprévue*, n° 1(2023), <lien>, mis en ligne le jj/mm/aaaa/, consulté le jj/mm/aaaa.

C'est à cause du sexe votre honneur : des corps mis à l'écart et des peaux sous silence dans la fiction maghrébine contemporaine des femmes

It's because of sex your honor: bodies put aside and skins in silence in contemporary Maghrebian fiction of women.

Imèn MOUSSA[1]

Résumé : Au Maghreb où les femmes ont pu faire des avancées remarquables sur le plan du travail mais aussi des droits de la famille, les pratiques et les idéologies essentialisantes font naître des femmes « intranquilles » car différentes. Contrôlées dans leur langage comme dans leur corps, ces dernières prennent la parole dans les récits pour dévoiler la fabrique de la femme dissidente mais marginale. Pourtant, la plupart des personnages féminins entérinent une série d'impératifs à la fois sociaux et culturels qui emprisonnent leur corps et accentuent leur mise à l'écart. Il ressort alors l'image d'une misère physique et psychique prégnante accompagnée qui transparait dans des corps frustrés, écrasés par le poids de la conformité.
Mots-clés : Maghreb, Femme, Intranquillité, Corps, Voix, Sexualité, Silence, Normes.

Abstract: In the Maghreb, where women have been able to make remarkable progress in terms of work and family rights, essentializing practices and ideologies give rise to women who are "untrustworthy" because they are different. Controlled in their language as in their body, they speak in the stories to reveal the fabric of the dissident but marginal woman. However, most of the female characters endorse a series of social and cultural imperatives that imprison their bodies and accentuate their marginalization. It emerges then the image of a physical and psychic misery accompanied which shows through frustrated bodies, crushed by the weight of the conformity.
Keywords: Maghreb, Woman, Unrest, Body, Voice, Sexuality, Silence, Norms.

[1] Imèn Moussa est docteure en littératures française et comparée, enseignante, cofondatrice des Rencontres Sauvages de la Poésie en Ile de France et membre de l'association Atlas pour la promotion de la traduction littéraire au Collège International Des Traducteurs Littéraires à Arles. Directrice de la rédaction pour Trait-d'Union Magazine Algérie, elle consacre ses recherches sur l'écriture des femmes dans le Maghreb contemporain. Sa passion pour l'art visuel, ses textes et ses voyages autour du monde sont autant d'invitations à une humanité qu'elle qualifie d'« infrontiérisable ». C'est dans ce sens qu'elle collabore comme chercheuse, auteure et photographe dans plusieurs revues artistiques en Afrique, en Europe, en Amérique du Nord et en Amérique latine comme *Débridé*, *Cavales*, *Lettres d'hivernage*, *Grito de Mujer*, *Souffles Sahariens*, *Word Words Magazine*, *Le Pan Poétique des muses*, *L'Imagineur*, *Les Embruns*… Elle est l'auteure de l'essai *Les représentations du féminin dans les œuvres de Maïssa BEY*, publié aux Éditions Universitaires Européennes (2019) et d'un recueil de poésies *Il fallait bien une racine ailleurs*, paru aux éditions l'Harmattan (2020).

Introduction

1. Dans son livre *Sexe, Idéologie, Islam*, la sociologue et écrivaine marocaine Fatima Mernissi réfléchit sur les fondements de la société et de la culture musulmane dans son traitement inégalitaire des sexes. Dans un va-et-vient entre le présent et le passé, elle montre que la subordination ces dernières s'est faite progressivement dans le temps à travers la mise en place d'un système d'us et de coutumes. L'historienne et journaliste franco-tunisienne Sophie Bessis rejoint l'analyse de Mernissi à propos de la mise sous tutelle de la femme. Depuis son point de vue d'historienne, Bessis explique comment les sociétés patriarcales issues des religions monothéistes ont pris soin d'instaurer des codes permettant d'asseoir un ordre masculin, foncièrement sacralisé par des injonctions religieuses. C'est dans ce sens qu'elle affirme que « Religions et coutumes étroitement mêlées […] ont ainsi édifié les appareils normatifs de domination. Toutes ont permis de légiférer sur le corps des femmes, enfermant ce dernier dans un corset d'obligations et d'interdits[2] ». Effrayés par l'idée d'une autodétermination des femmes qui menacerait la filiation, les hommes ont instauré un ensemble de codes sociaux pour maintenir sur les femmes le pouvoir du tuteur légal ; père, frère, mari. Celles qui ne se plient pas à ce système sont jugées hors normes et sont mises à l'écart par rapport à la collectivité. Ce système essentialiste est encore d'actualité dans les sociétés du Maghreb où les femmes ont pourtant pu faire des avancées remarquables sur le plan du travail et des droits de la famille leur permettant d'investir de nouvelles frontières et d'élargir leur champ d'action. Pourtant, une dynamique contradictoire anime encore les pensées et les pratiques au sein de ces sociétés à la fois libérées et figées dans ses dogmes d'antan. Des sujets comme le corps et la sexualité féminine, demeurent par exemple tabous et suscitent toutes les crispations.
2. Préoccupées par cette sociabilité nouvelle des femmes de leur pays, les écrivaines du Maghreb racontent le rapport des celles-ci à leur société notamment à travers le rapport à leur corps englué, encore aujourd'hui, dans le noyau collectif. Leurs textes mettent en scène des corps féminins qui se plient aux codes de la communauté, d'autres qui se rebellent, des corps jugés schizophrènes incapables de se situer, des corps voilés et des

[2] Bessis 2017, p. 21.

corps dévoilés, des corps terroristes de femmes kamikazes et des corps captifs d'esclaves sexuelles, des corps militants et des corps enfermés entre des murs etc. Autant de représentations qui décrivent la mise sous contrôle du corps féminin selon des injonctions normatives statiques. Des auteures comme Maïssa Bey, Halima Hamdane et Sonia Chamkhi dévoilent un univers romanesque peuplé de femmes rejetées parce qu'elles fonts le choix de se placer, par et pour leur corps, en dehors de la pensée dominante et refusent l'incorporation aux règles communautaires. L'espace fictionnel montre alors comment celles qui font le choix de se placer à la périphérie des normes deviennent inquiétantes et parfois même des parias.

3. Aussi, pour comprendre la posture du personnage féminin marginalisé dans sa chair, nous montrerons comment la mise à l'écart des femmes passe par deux phases ; l'exclusion dans le langage et l'exclusion de-là peau. À travers l'étude du discours, ce travail propose d'étudier dans un premier temps, la dialectique du silence et de la parole, pour voir dans quelle mesure la « fabrique » de la marginale passe par le contrôle de son accès au langage. Nous étudierons dans une deuxième partie le traitement, les pratiques et le discours sur le corps pour comprendre dans quelle mesure ces pratiques sont construites sur une différenciation du genre qui entraîne l'invisibilisation des femmes. Enfin, suivant Annie Leclerc qui décrit le conditionnement de la petite fille née comme, « expulsée de son propre corps[3] » pour être moulée dans des souliers vernis et sous une frange, nous nous interrogerons sur les éléments qui favorisent le « moulage » du corps féminin selon des diktats de beauté.

1. Surtout n'en parle pas

4. En décrivant les approches adoptées pour assurer l'éducation sexuelle des enfants dans le monde arabe, l'écrivaine Shereen El Feki constate qu'il existe encore beaucoup de réserves sur cet épineux sujet puisque la plupart des pays : « [...] sont réticents, voire s'opposent, à enseigner la sexualité à la jeunesse, même dans ses aspects les plus mécaniques et les moins excitants[4] ». La réticence peut s'expliquer par le tabou autour du corps qui demeure le lieu de l'indicible. De rigueur dans la majorité des foyers maghrébins,

[3] Leclerc 1974, p. 71.
[4] El Feki 2013, p. 151.

le tabou peut être défini comme dans la pensée freudienne[5], par un ensemble de « peurs sacrées » qui portent deux acceptations opposées : le « sacré » d'un côté, et l'« inquiétant » et l'« interdit » de l'autre. L'Afrique du Nord, comme plusieurs autres régions du monde, est jusqu'à présent pétrie par des prescriptions sociales et religieuses où le tabou tient une place prépondérante et participe à la fabrique de la frustration par le silence. Toutefois, alors que les textes du Coran et les paroles du prophète « *hadith* », qui constituent les matériaux de la jurisprudence islamique, évoquent librement les questions relatives à la sexualité et au corps du musulman, la tradition et les pratiques sociales tendent paradoxalement à éliminer ces questions. Ce schisme entre la parole libre et la parole prisonnière penche plutôt du côté de la tradition qui fait l'apologie des non-dits sur ces questions. Il s'ensuit que, pour éviter tout préjudice à la morale des uns et des autres, parler du corps ou de la sexualité au sein de la sphère familiale est considéré de manière générale comme « *hchouma* », une honte.

5. Le silence alimenté par l'impératif du tabou est perceptible dans les rapports au sein même de la famille et particulièrement entre la mère et sa fille. Il se caractérise par deux attitudes. Soit le silence s'installe par des accords tacites soit, si la parole existe elle s'annonce porteuse d'injonctions. C'est ce que nous retrouvons en filigrane dans le roman *Hizya*, de l'écrivaine algérienne Maïssa Bey. Le silence illustre dans ce récit la complexité du rapport mère-fille placé dès l'incipit sous un mutisme prégnant. Celui-ci est perceptible dès lors que les jeunes filles interrogent leur mère sur sa vision de l'amour et sur ses expériences personnelles avant le mariage. La mère se montre réticente et clôt violemment la discussion « –Taisez-vous, insolentes ! On ne parle pas de ces choses-là ! Un peu de décence ! N'avez-vous pas honte ? Si on vous entendait ![6] » L'accumulation des injonctions formulées par cette dernière montre qu'elle s'offusque face à l'audace de ses filles. De plus, à travers l'emploi répété de la négation, la mère les rappelle immédiatement à l'ordre en invoquant l'impératif du respect associé à celui de la « honte ». De tels propos provenant de la bouche de jeunes filles ne sont pas tolérables car considérés comme un attentat à la bienséance d'autant plus que la « *hechma* » pudeur

[5] Freud 2001, p. 35.
[6] Bey 2015, p. 28.

« constitue l'axe paradigmatique de toute éducation[7] ». Ainsi, exclues de l'échange, la parole les jeunes filles se trouvent empêchées et le silence n'en ressort que plus profond.

6. Alors que la mère représente une figure importante dans la construction identitaire de l'enfant qui détermine sa vie d'adulte, la mère de Hizya instruit ses filles par le silence et les non-dits, renforcés par son manque de confiance qui frôle selon la narratrice l'obsession. Ainsi, comme le constate Isabelle Charpentier en « Socialisant les plus jeunes dans l'ignorance de la sexualité, les aînées, vecteurs principaux de l'éducation aux codes patriarcaux, continuent collectivement à jouer un rôle crucial dans la transmission normative […], de l'impératif doxique de la pudeur […] et de l'interdit sexuel[8] ».

7. Hizya n'approuve pas les idées rétrogrades de sa mère. Pourtant, exclue du langage, par peur, par pudeur ou simplement par indifférence, cette dernière s'abstient d'exprimer ouvertement le fond de sa pensée en ce qui concerne la sexualité des jeunes filles de son époque. C'est dans ce sens que l'absence de dialogue direct entre les deux personnages accentue la sécheresse de leurs échanges. Alors qu'une relation suppose un dialogue qui place les différents partenaires sur le même pied d'égalité, nous remarquons que les mots entre Hizya et de sa mère sont presque inexistants ou se manifestent parfois sous la forme d'un rapport de communication inégalitaire et à sens unique.

8. Tandis que Hizya est armée intellectuellement pour affronter les idéologies traditionalistes qu'elle désapprouve, la jeune fille opte pourtant pour le silence. Ni la mère ni la fille, n'osent, ni ne tentent, de franchir la barrière des codes sociaux préétablis, si bien que, pour pénétrer le monde de sa mère, Hizya développe des techniques de communication intermédiaire telle que l'ouïe. Elle écoute clandestinement aux portes pour pouvoir connaître les pensées de sa mère qui lui sont habituellement interdites. Cette dernière raconte comment elle entend clandestinement sa mère relater à ses amies le souvenir d'un film égyptien qui met en scène une histoire d'amour « libre » : « des musulmanes – précisait-elle pour mieux marquer son indignation devant les visiteuses –, fumer, boire de l'alcool, danser à demi-nues sur une plage et se laisser filmer dans un lit avec un homme qui, comble de l'horreur, n'était même pas leur mari[9] ! » Bien entendu, ce souvenir d'enfance vécu par la mère explique sa posture actuelle qui voit d'un mauvais œil

[7] Chebel 2003, p. 235.
[8] Charpentier 2013, p. 79.
[9] Bey 2015, pp. 128-129.

toute expression du corps (dansant, chantant, embrassant, s'offrant, jouissant…). L'être jouissant est perçu comme désagréable et dérangeant car il s'oppose à ses idées conservatrices en brisant la sacralisation du corps pudique et en franchissant les frontières du mal et du bien.

9. Comme l'explique Michelle Perrot le mutisme semble être une contrainte liée au féminin, récurrente dans toutes les sociétés, les cultures et les siècles car « Le silence est un commandement réitéré à travers les siècles par les religions, les systèmes politiques et les manuels de savoir-vivre[10] ». À travers cette affirmation, nous pouvons dire que le mutisme des femmes sur le tabou du corps enjambe les siècles. C'est ce que nous remarquons dans le roman *Laissez-moi parler !* de Halima Hamdane. En effet, en opérant un va-et-vient entre deux générations de femmes, le texte met en avant le récit de Rabia. Dans un discours aux phrases inachevées, la jeune fille de notables marocains du siècle dernier relate les circonstances de son mariage. Ses propos mettent en exergue sa peur d'ignorer tout du corps de l'inconnu qui partagera sa vie : « […] il faudrait s'habituer aussi à son odeur, à son corps […] Je n'arrivais plus à fermer l'œil […] j'avais des sueurs froides, rien que d'y penser. […] il faut dire que j'étais terrifiée[11] ». La peur du personnage est renforcée par le silence qui entoure la question de la sexualité dont elle est totalement ignorante. La future mariée, pour être rassurée, n'a le droit qu'à une seule réplique chuchotée discrètement dans la clandestinité par la tante : « – Cela fait mal au début mais après on s'habitue, tu verras[12] ! ». La future mariée exprime un véritable mal-être engendré par la loi du silence qui s'impose à elle et qu'elle ne peut percer car verbaliser son affect revient à briser l'impératif de la pudeur. Ce roman témoigne du rapport muet entre la mère et la fille qui se place sous le signe de l'incommunicabilité imposée par le principe de la pudeur. « Il n'était pas question de demander de l'aide à ma mère. Alors que mille questions me brûlaient les lèvres, ma mère ne me parlait que d'obéissance, de cuisine et de respect[13] ». Accepter, se résigner et se taire semblent des dispositions ordinaires dans sa vie et celle de ses consœurs.

10. D'autre part, nous remarquons que le tabou de la sexualité et du corps n'est pas le seul apanage de l'éducation donnée par les mères aux filles. En effet, même si Soraya évoque

[10] Perrot 1998, p. 1.
[11] Hamdane 2006, p. 47.
[12] *Op. cit.*, p. 49.
[13] *Op. cit.*, p. 48.

le leur silence « As-tu jamais parlé de sexualité avec ta mère ? Non bien sûr ! Fausses pudeurs, faux-semblants[14] ». Elle s'interroge surtout sur celui des amies « Nous avions toutes écouté en rougissant la leçon des choses. Les spermatozoïdes, le vagin, la verge. [...] Nous n'avions pas discuté entre nous de ce que nous avions compris sur le fonctionnement du corps. Le tabou avait déjà pris place en nous[15] ». En évoquant le souvenir autour de l'éducation sexuelle à l'école, Soraya déplore le silence des adolescentes entre elles qui comme marquées par l'éternel tabou n'osent pas franchir le seuil du silence imposé par les aînés.

11. Si l'échange et la parole sont les seuls moyens que les individus ont pour établir des rapports équilibrés entre eux, le silence paraît dans ces deux romans comme le catalyseur de l'isolement féminin. Il condamne les personnages à vivre coupées des siens dans une sorte de malaise continu puisque parler revient à briser le « respect ». Toutes les voix non conformes sont rapidement tues. Aussi, Rabia transforme la prérogative du tabou et du silence en une seconde peau qu'elle adopte tout au long de sa vie conjugale et au sein même de son couple. Contrairement à elle, Hizya parvient à dépasser le mutisme imposé dans la demeure familiale en ouvrant d'autres espaces de paroles avec d'autres agents extérieurs.

2. Visiblement invisibles

12. Non seulement les injonctions et les non-dits visent à conditionner l'enfant, selon un modèle déterminé basé le principe du tabou et du respect des normes, mais ils tendent également à nier toute individualisation. Brimé dans ses élans et noyé dans le silence, certains personnages féminins tendent progressivement à s'effacer au profit du rayonnement de leur groupe d'appartenance dont la famille est le noyau. Ce processus d'invisibilisation est déploré par le personnage de Hizya lors de la cérémonie de sa demande en mariage. Tandis que les familles se confondent en négociations à propos de la future alliance, la jeune fille est tenue au silence. Au milieu de l'assemblée des femmes, la narratrice se décrit comme une intruse, une instance extérieure à la « transaction » et au « débat » qui détermineront son sort à venir « C'est son père qui doit décider, bien sûr

[14] *Op. cit.*, p. 227.
[15] *Ibid.*

[…] et ses frères. Mettre en avant les éléments masculins, c'est ce que ma mère sait faire de mieux. […] toutes les femmes, y compris celle de ma famille, parlaient de moi comme si je n'étais pas assise à leurs côtés[16] ». Évidemment, Hizya contrainte au silence, rendue invisible est écartée du paysage. Le pouvoir décisionnel revient au père ou aux frères. Ces derniers doivent statuer dans ce genre de transaction.

13. Le processus d'invisibilisation de la jeune fille est également décrit dans le récit Halima Hamdane à travers le personnage de Rabéa qui se trouve noyée dans le mutisme et dans les obligations assignées aux futures jeunes mariées : « Il fallait compléter au plus vite mon éducation. Au programme : couture, pâtisserie et surtout art de l'obéissance. Son mot d'ordre était : Ne pas répondre, baisser les yeux, baisser les mains, sourire et remercier[17] ». Dans ce passage cité ci-dessus, nous relevons le même impératif des yeux baissés, exigé de Hizya dans le roman de Maïssa Bey. Le regard est à la fois un moyen d'expression non verbal des émotions et un moyen qui permet de voir puis d'être vu. Aussi en l'infirmant à travers ce genre de pratiques éducatives, la mère assoit son emprise et refoule en sa fille toute possibilité de protestation.

14. Mais si Hizya et Rabia subissent des tentatives d'invisibilisation parla mère ou la belle-famille, d'autres personnages se font eux-mêmes agent de leur propre effacement. C'est le cas de Chemma dans le roman *Laissez-moi parler !*. Tout au long de son récit, la jeune fille se décrit comme un fardeau pour les autres alors elle décide de vivre dans l'invisibilité. Mais, en réalité, le choix de s'auto-effacer s'associe ici au traumatisme de l'abandon et au sentiment de déshonneur à après la fuite de la mère avec son amant. D'autre part, l'accumulation des actions en rapport avec l'effacement comme « courber l'échine », « raser les murs », « céder nos droits » montrent l'envie de Chemma de disparaître. La jeune fille se croit porteuse de la faute originelle du départ de la mère indigne. Alors, pour expier la faute de cette dernière, l'enfant restée à la maison veille à éviter la confrontation avec les siens en épousant la posture qui lui permet de ne pas être vue, de ne pas être entendue : « Je ravalais mes larmes et me mordais le cœur tous les jours ! Bien sûr je n'en parlais à personne[18] ». Adoptant le mutisme qui participe à l'effacement de son être psychique, Chemma fait également tout pour ensevelir son enveloppe physique sous le

[16] Bey 2015, pp. 118-119.
[17] Hamdane 2006, p. 54.
[18] *Op. cit.*, p. 174.

poids des tâches quotidiennes. En effet, afin de contourner l'animosité et la colère des hommes qui projettent sur elle leur haine de la mère déshonorante, la narratrice fait le choix d'éprouver son corps. L'enfant se transforme volontairement en une véritable esclave domestique « J'avais compris, très vite qu'il fallait que je sois transparente. [...] Je m'occupais de toutes les corvées, veillais sur chacun comme si j'étais cette mère ou cette épouse qui a failli. [...] Je devais prendre sur moi[19] ». Chemma s'autoproclame consciemment le souffre-douleur de son père et de ses frères d'autant plus qu'elle estime cette posture normale pour une fille qui se doit de réparer le déshonneur engendré par sa mère. De même, dans ce processus d'autosuppression, la jeune fille cherche à éviter le regard accusateur des gens du village. Pour ce faire, elle accepte de quitter les bancs de l'école sans oser protester. Ainsi, en coupant avec l'école elle rompt définitivement avec son unique facteur de socialisation et par là même son unique élément de visibilité. Acceptation, silence et résignation résument la posture du personnage de Chemma. Par peur des représailles des hommes de sa famille qui guettent ses moindres pas, la jeune fille se dit incapable de trouver en elle les ressources suffisantes pour se faire visible. Il s'agit ici du renoncement à être soi pour éviter l'affrontement avec le monde environnant. Chemma consent à sa lente extinction en se dépossédant progressivement d'elle-même à la fois dans sa relation au monde mais aussi dans sa relation avec ses proches. Elle devient un véritable fantôme. C'est ce qui explique, pense-t-elle, la disparition des regards, de l'affection et des échanges avec son père. D'une part, ce dernier ne la regarde plus et d'autre part sa fille évite de se mettre sur son chemin pour ne pas attirer son courroux. Comme pour Rabéa, nous retrouvons dans le récit de Chemma l'impératif de « baisser les yeux ». L'accumulation des termes qui connotent la pesanteur, « sombré », « recroquevillé », « rabattue », « oubli » « impuissance » montrent que la jeune fille qui voulait se faire toute petite a fini par précipiter sa disparition physique en errant éternellement comme une ombre invisible chez son père.

[19] *Op. cit.*, p. 175.

3. « *Peau noire, masques blancs* » ou les corps inconvenables

15. Nous empruntons ici la métaphore au penseur Frantz Fanon pour présenter les techniques de modulation imposées au corps des femmes[20]. L'emprise, sociale et familiale, sur le corps ne se résume pas à l'injonction du silence et à la surveillance qui « redressent » le comportement des femmes pour les conditionner selon la volonté du groupe et pour en faire des invisibles « convenables » comme nous l'avons montré précédemment. Certains personnages dans les récits étudiés subissent d'autres types de pressions psychologiques dues au regard extérieur porté sur leur propre apparence physique considérée non conforme aux normes esthétiques dominantes. Les unes sont « trop brunes » les autres sont « trop noires » ou « trop métisses », aucune ne semble avoir la bonne couleur ni le bon visage pour la société où elle évolue.

16. Ces femmes et ces jeunes filles n'échappent pas à « la ritualisation de la féminité[21] », qui fait que toute dérogation à cette ritualisation de la beauté est considérée comme étant signe d'anormalité. Aussi, alors, qu'elles évoluent dans un milieu social qui brime l'expression de la féminité par les tabous et cultive aussi le silence autour du corps jouissant, l'apparence corporelle joue étonnamment un rôle très important. En effet, les représentations publicitaires projettent continuellement l'image d'une femme au physique irréprochable (grandes, minces et aux mensurations parfaites). La beauté, variable selon les sociétés, les pays et les époques, est la chance d'être mieux acceptée socialement. Ainsi, être laide ou légèrement « négligée » diminue la possibilité d'être épanouie. Ce constat s'applique particulièrement aux femmes qui multiplient les actions pour être jugées conformes aux codes dominants dans une société qui accorde de plus en plus d'importance à l'image. Les dogmes du paraître et la beauté deviennent un devoir et non un choix.

17. Les femmes et les jeunes filles se voient imposées des diktats esthétiques pour les faire, encore une fois, correspondre à un paysage normé. Certains personnages sont soumis à un regard moqueur qui juge leur apparence physique et leur couleur de peau comme étant non conformes aux canons de la beauté en vigueur. Sujet de toutes les railleries et de toutes les pressions, la peau-corps différent(e) est portée par les personnages féminins

---

[20] Nous reprenons le titre de Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs* (1952).
[21] Goffman 1977, p34.

comme une enveloppe de misère et une frontière sociale qui accentue la rupture avec leur environnement. La couleur de la peau est par exemple perçue tantôt comme une source de honte, de culpabilité et de conflits, tantôt assumée comme une singularité. Les « anormales » vont même jusqu'à faire émerger par le biais de leur différence des revendications personnelles. La différence physique devient alors, consciemment ou inconsciemment, une arme de résistance pour briser les stéréotypes de la beauté et mais aussi les stéréotypes du genre qui tendent à les maintenir dans le conformisme. C'est pour cette raison le personnage de Hizya, employée dans un salon de beauté est particulièrement intéressant pour cette étude sur la fabrique du corps marginal. Comme un contrepoint à l'impératif de beauté, Maïssa Bey dans *Hizya*, brosse le portrait d'une héroïne non conforme aux standards en vigueur. En effet, son personnage principal fait voler en éclat toutes les exigences de l'esthétique du soi-disant parfait. Son sexe, son teint et son corps sont, dès sa naissance, jugés « imparfaits » d'où les mines déçues des membres de la famille et de ceux qui se penchent sur son berceau : « La nature m'a dotée d'un teint qui, dès ma naissance, a surpris et désolé toutes les femmes de la famille [...]. Ma mère, toute nouvelle accouchée, a dû d'abord cacher sa déception [...] Celle-ci s'était exclamée en me voyant : « Une fille ! Et brune de surcroit ![22] ». L'autoportrait brossé par la narratrice et son ironie autour de son physique déplaisant témoignent de l'importance d'être une femme « belle » dans une société où la valeur « marchande » augmente en fonction des critères physiques :

> Je suis grande. Mince. Brune. Un cumul qui peut s'avérer préjudiciable. [...]. Les brus les plus convoitée, celles qui ont le plus de succès auprès des mères en chasse dans les mariages et les hammams doivent arborer impérativement un teint d'albâtre, un bassin généreux et des fesses épanouies[23].

18. Le discours de son entourage (amies, collègues et famille) est axé sur l'obsession de la beauté physique. L'importance des apparences mais aussi l'impératif d'être une femme « blanche » animent leurs débats. Ces dernières, unanimes, l'invitent à embellir son corps en usant des artifices pour sauver son apparence. Leurs propos et l'énergie déployée pour être conformes aux diktats de la beauté virent à la frénésie car la blancheur, principal critère de beauté est une véritable construction sociale qui vise à faire d'elles un objet de désir. En énumérant la pluralité des pratiques qui visent le blanchissement de la peau, la

[22] Bey 2015, pp. 73-74.
[23] *Op. cit.*, p. 74.

narratrice montre leur désir incommensurable de plaire dans le but de trouver un mari. Le corps est foncièrement un objet de consommation qui doit être attractif et désirable. D'une part Hizya est sommée d'être docile et fidèle aux valeurs « traditionnelles » en veillant à l'invisibilité de son corps. D'autre part, elle a interdiction de manquer le train de l'évolution en étant une femme « moderne » à la pointe des artifices pour s'embellir dans le but de trouver un mari. Le féminin se trouve réduit au corps-objet, réifié, monnayé, associé aux produits de beauté et destiné à accroître son potentiel de séduction pour le plaisir de l'homme.

19. Tout comme Maïssa Bey, Sonia Chamkhi dans *Leila ou la femme de l'aube* brosse les contours d'un personnage féminin pas tout à fait conforme aux canons de beauté en vigueur dans la société tunisienne : Leïla est une femme noire. Celle-ci, par son épiderme, cristallise les enjeux raciaux dans sa société. En effet, à l'instar de Hizya, Leila, découvre sa différence physique et sa couleur de peau sous le regard moqueur des autres. Dans son récit, l'insouciance du corps de l'enfant léger, insouciant et heureux laisse rapidement place à un corps fardeau, celui de l'adolescente raillée et blessée parce que noire :

> Au collège de Byrsa, autour de la cour exhibant ses bustes romains et ses colonnes aux accents hellénistiques, mes compagnons de classe courent et crient à chœur : « Leïla la guenon ! » Je me savais négligeable, je me découvrais noire et laide. Petit canard détesté et traqué. Ma poitrine est lourde, ma taille s'est épaissie[24].

20. Mais, tandis que Hizya arbore fièrement sa différence physique et ironise le regard moqueur des siens, Leïla, découvre que sa couleur est source de rejet et de stigmatisation. C'est pourquoi après l'épisode de l'altercation avec ses camarades, l'enfant entame un processus de mutilation dans les toilettes de l'école, où elle se réfugie pour piquer sa peau et voir son sang couler. Pire encore, la fragilité de Leïla n'est pas uniquement due aux agissements de ses camarades mais, elle est causée par l'attitude de sa propre mère « blanche » qui se montre impitoyable à son égard. Celle-ci, en dépit de son mariage avec un homme noir, cultive un mépris envers les noirs au point de véhiculer un discours raciste. Loin de valoriser son enfant métisse, elle lui intime un ensemble d'interdits pour faire valoir sa « part blanche » au détriment de sa « part noire » :

> [...] « T'es assez cramée comme ça ; tu veux devenir noire comme une olive ? ! » Leïla n'osa jamais lui dire, et peut-être, même pas envisager, qu'elle était noire, elle préférait penser, comme sa mère, qu'étant métisse elle était plus blanche que noire. « De toutes

[24] Chamkhi 2008, pp. 15-16.

> tes sœurs, tu es celle qui ressemble le plus à ton père » ajoutait sa mère. Et il fallait entendre, tu es la moins jolie, tu as des attributs de négresse, des traits grossiers et des mollets de footballeur. […] sa mère lui faisait remarquer qu'elle avait des allures de mauvaise fille : « Ne mets pas de rouge à lèvres, tes lèvres sont trop charnues »[25].

21. Dans un appel quotidien, répété et inopiné, les propos de sa mère la ramènent à sa couleur de peau. La mère est vectrice d'un discours humiliant et dévastateur qui engendre des séquelles physiques et morales. Leïla doit non seulement doubler d'efforts pour plaire physiquement à sa mère et à sa société qui cultivent le « culte de la bancheur » en évitant de bronzer mais, elle doit aussi faire en sorte de brimer sa féminité jugée trop débordante. En conséquence, Leila se précipite dans une sorte de rejet de soi et de son apparence, d'où sa décision de couper ses cheveux pour rompre défensivement avec toute aspiration de beauté ou de séduction.

Conclusion

22. Les protagonistes actualisés dans les romans étudiés reflètent parfaitement les contradictions des sociétés Maghrébines où ils évoluent. Les questions du silence, de l'honneur et de l'invisibilité sont intrinsèquement liées au corps des femmes et reviennent comme un leitmotiv dans les représentations étudiées. Vivant pourtant dans deux époques, deux pays et deux situations différentes les récits des protagonistes se font écho. La posture de Rabia et de Chemma « enfermées » dans la demeure des parents et éduquées dans le silence et le respect pour devenir une bonne épouse, nous renvoie à la posture de Hizya, la jeune interprète algéroise, fille des cybers révolutions et des réseaux sociaux. Imposé et incorporé, le silence façonne le corps et le place dans la marge. Pour obéir à l'éducation donnée, les femmes et les jeunes filles, doivent intérioriser les manifestations de l'affect parce que toute expression de l'intime est susceptible d'être interprétée comme un manque de respect à la communauté.

23. Ainsi à l'image de leur société, se trouvent dans une position complexe de l'entre-deux. Ni tout à fait soumises, ni tout à fait en dissidence, les femmes et les jeunes filles rejettent intérieurement les normes dominantes mais elles se retrouvent enfin confrontées aux limites d'une réelle démarche émancipatrice. Les injonctions et les impératifs sociaux, qui se multiplient, poussent certaines femmes à se plier au *fatum*. C'est, là qu'apparaissent

[25] *Op. cit.,* p. 34.

les frustrations et les autres éléments déclencheurs d'intranquillité. Outre le silence, ces dernières doivent obéir à l'impératif de plaire-séduire les hommes, sans réellement avoir le droit de jouir à leur tour de leur corps. Ainsi, aux impératifs d'ordre moral, s'ajoutent les devoirs d'ordre esthétique. Avec le rejet de la peau noire et avec la culture du culte de la blancheur, la dictature de la beauté est dénoncée dans l'ensemble des récits comme étant la première monnaie de « marchandisation » du corps des femmes. Aussi face à l'impossibilité d'agir et face à l'éducation normée de plus en plus tenace et rigoriste, les personnages féminins sont clivés incapables de se situer réellement.

Références bibliographiques

Bey, Maïssa, 2015, *Hizya*, La Tour d'Aigues, L'aube.

Bessis, Sophie, 2017, « Le contrôle du corps des femmes à travers l'histoire. Essai de mise en perspective de la question de la santé sexuelle et reproductive des femmes dans le monde arabe », *L'Année du Maghreb*, dossier : Genre, santé et droits sexuels et reproductifs au Maghreb, 17, pp. 21-30.

Chamkhi, Sonia, 2008, *Leïla ou la femme de l'aube*, Tunis, Elyazad.

Charpentier, Isabelle, 2013, *Le rouge aux joues virginité, interdits sexuels et rapport de genre au Maghreb*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne.

Chebel, Malek, 2003, *L'esprit du Sérail*, *Mythes et pratiques sexuels au Maghreb*, Paris, Petite Bibliothèque Payot.

El Feki, Shereen, 2013, *La révolution du plaisir : Enquête sur la sexualité dans le monde arabe*, Paris, Édition Autrement.

Fanon, Frantz, 1952, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil.

Freud, Sigmund, 2001, *Totem et tabou*, Serge Jankelevitch (trad.), Paris, Payot & Rivages.

Goffman, Erving, 1977, « *La ritualisation de la féminité* », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 14, pp. 34-50.

Hamdane, Halima, 2006, *Laissez-moi parler !*, Paris, Le Grand Souffle.

Leclerc, Annie, 1974, *Parole de femme*, Paris, Grasset.

Mernissi, Fatima, 1983, *Sexe, Idéologie, Islam*, Diane Brower et Anne-Marie Pelletier (trads.), Paris, Tierce.

Perrot, Michelle, 1998, *Les femmes ou les silences de l'Histoire*, Paris, Flammarion.

Schwarzer, Alice, 2019, *Ma famille algérienne*, Paris, Éditions de l'Observatoire

Pour citer cet article – *To cite this article* :
Moussa, Imèn, 2023, « C'est à cause du sexe votre honneur : des corps mis à l'écart et des peaux sous silence dans la fiction maghrébine contemporaine des femmes », Numéro thématique *Marginalités et écritures : les imaginaires de la représentation de soi dans la fiction narrative*, coord. par Ndiaye Sarr & Sergio Fregoso Sánchez, *Imprévue*, n° 1(2023), <lien>, mis en ligne le jj/mm/aaaa/, consulté le jj/mm/aaaa.

Émancipation morale et représentation archétypale dans l'autofiction *Clavícula*, de Marta Sanz

Álvaro Pina Arrabal[1]

Résumé : Dans cet article, nous étudierons une œuvre de l'écrivaine espagnole Marta Sanz : *Clavícula* (2017). En particulier, nous traiterons deux sujets fondamentaux : l'émancipation morale et la représentation archétypale. Nous analyserons comment l'auteur, grâce à la représentation – souvent avec impudeur – de soi, appelle en réalité à toute une collectivité tacite des femmes qui sont dans une situation analogue. En plus, nous prêterons attention à la distinction entre *autobiographie* et *autofiction* à la lumière du roman, dans lequel les faits réels se filtrent moyennant un langage qui les fictionnalise significativement à certains moments. En considérant que dans une autobiographie il n'y a pas place pour un statut purement fictionnel, nous envisagerons *Clavícula* plutôt comme une autofiction avec des nombreux éléments factuels à l'image d'une autobiographie au sens strict.
Mots-clés : Langage, Autofiction, Autobiographie, Biofiction, Femme, Ménopause, Espagne

Abstract: In this article, a work by the Spanish writer Marta Sanz is studied: *Clavícula* (2017). In particular, two main topics are dealt with: moral emancipation and archetypal representation. We analyze how the author, through the representation of herself (often in a shameless way), actually demands in favour of a whole tacit collectivity of women who are in an analogous situation. Moreover, attention is paid to the distinction between *autobiography* and *autofiction* in the light of the novel, in which real facts are filtered through a language which significantly fictionalizes them in some moments. By considering that, in an autobiography, there is no room for a purely fictional statute, *Clavícula* is here contemplated more as an autofiction with numerous factual elements than as an autobiography in a strict sense.
Keywords: Language, Autofiction, Autobiography, Biofiction, Woman, Menopause, Spain

Resumen: En este artículo se estudia una obra de la escritora española Marta Sanz: *Clavícula* (2017). En particular, se abordan dos temas fundamentales: la emancipación moral y la representación arquetipal. Se analiza cómo la autora, a través de la representación –por muchos momentos impudorosa– de sí misma, clama en realidad por toda una colectividad tácita de mujeres que se encuentran en una situación análoga a la suya. Además, se presta atención a la distinción entre *autobiografía* y *autoficción* a la luz de la novela, en la que los hechos reales se filtran a través de un lenguaje que los ficcionaliza de manera significativa en ciertos momentos. Al considerar que, en una autobiografía, no cabe un estatuto puramente ficcional, se plantea *Clavícula* más como una autoficción con numerosos elementos factuales que como una autobiografía en sentido estricto.
Palabras clave: Lenguaje, Autoficción, Autobiografía, Bioficción, Mujer, Menopausia, España

[1] Álvaro Pina Arrabal est doctorant à l'Université de Cádiz, où il rédige une thèse sur l'œuvre de l'écrivain du XIXe siècle Joaquín del Castillo y Mayone. Parallèlement, il rédige une deuxième thèse à l'Université de Jaén portant sur l'œuvre de l'auteur américain Russell Edson. Ses centres d'intérêt tournent autour de la théorie de la fiction.
Courriel : apina[at]ujaen[dot]es

1. *Clavícula* est un roman de l'écrivaine espagnole Marta Sanz, publié en 2017 par la maison d'édition Anagrama. Il oscille entre l'autobiographie éhontée et l'autofiction, canalisée par un langage réfléchi et analytique qui va au-delà du purement factuel. L'écrivaine a affirmé :

> *En este libro me aproximo sin escepticismo al lenguaje, con la esperanza de que las palabras, igual que están contaminadas por el poder y por la ideología de los vencedores, aún conserven un depósito para arañar las sensaciones vividas, las verdades particulares*[2]*.*

2. La représentation de l'auteure même comme un personnage narratif fonctionne comme un archétype pour tout un groupe de personnes : sa vérité comme une femme qui écrit, sur l'âge du climatère et avec un mari au chômage est, en réalité, la vérité d'une communauté beaucoup plus grande. La lecture du roman suscite une série de questions telles que : est-il légitime de se plaindre et de montrer ouvertement la peine – physique et spirituelle – quand les gens dans le monde souffrent autant, si ce n'est plus ? Comme le critique espagnol Santos Sanz Villanueva (2017) l'a souligné, il s´agit d'une « autobiographie trompeuse » qui constitue « un objet narratif très original[3] ».
3. Pour cet article, nous proposons d'étudier *Clavícula* à partir de trois points de vue principaux : 1) l'émancipation de la répression morale de la classe moyenne dans le contexte hispanophone et, particulièrement, espagnol ; 2) la représentation de l'identité dudit archétype social à partir de l'exemple concret de l'auteure ; et 3) le rôle joué par le langage comme un constituant de la fiction et de l'exercice (auto)réflexif de l'auteure.
4. D'une part, comme nous l'avions avancé auparavant, l'émancipation morale est une question sous-jacente dans le roman, qui commence avec la phrase suivante : « *Voy a contar lo que me ha pasado y lo que no me ha pasado. La posibilidad de que no me haya pasado nada es la que más me estremece*[4] ». Nous identifions une idée importante dans ces paroles : la coexistence entre l'autobiographie (« ce qui m'est arrivé ») et l'autofiction (« ce qui n'est me pas arrivé »). Nous définirons l'autobiographie comme une narration

---

[2] Laeticia Rovecchio Antón, « Entrevista con Marta Sanz », *PliegoSuelto*, 11.11.2017, http://www.pliegosuelto.com/?p=24161, consulté le 2 juin 2019, « Dans ce livre je m'approche sans scepticisme du langage, en espérant que les mots, de même qu'ils sont contaminés par le pouvoir et par l'idéologie des vainqueurs, conservent encore un dépôt pour érafler des sensations vécues, les vérités particulières » (sauf indication contraire, toutes les citations relèvent de ma traduction).
[3] Santos Sanz Villanueva, « Clavícula », *El Cultural*, 07.04.2017, http://www.elcultural.com/Clavicula, consulté le 2 juin 2019.
[4] Sanz 2017, p. 9, « Je vais raconter ce qui m'est arrivé et ce qui ne m'est pas arrivé. La possibilité que rien ne me soit arrivé est ce qui me fait frissonner le plus ».

des faits qui ont eu lieu autour de l'auteur dans la réalité opératoire[5]. L'autofiction sera considérée comme une narration des événements, partiels ou complétement inventés, qui ont lieu autour de l'auteur (qui se représente avec plus ou moins de véracité par rapport à la réalité opératoire). De plus, dans *Clavícula* nous rencontrons aussi un problème voilé, qui sera suggéré au cours de la narration.

5. Marta Sanz raconte ainsi sa propre vie à travers des réflexions et des expériences personnelles. En particulier, il y a trois éléments qui pèsent notamment sur l'histoire : le chômage de son mari, la peur de la maladie et les effets du capitalisme sur le corps de la femme. L'auteure parle ouvertement de sa situation économique et des difficultés pour survivre dans une période de crise qu'elle n'espérait pas subir. Dans ce sens, la narration est délibérément confessionnelle au point d'expliciter ses revenus mensuels sans aucune pudeur : « *Gano 1 256 euros en enero, 325 en febrero, 7 000 en marzo, 122 en abril, 650 en mayo, 500 en junio, 1 450 en julio…*[6] ». L'exactitude des chiffres semble absolue. Même si l'auteure n'inclut pas les bulletins de paie, ses déclarations dans le livre et dans quelques entretiens suggèrent que les chiffres sont réels.

6. De la même manière, elle avoue ses peurs au lecteur à partir de faits spécifiques qui vont de son âge ou des efforts qu'elle doit faire pour compenser le chômage de son mari à la description de sa ménopause et des douleurs physiques, en passant par la relation avec ses parents et ses amies ou la peur d'être seule. De plus, dans toutes ces déclarations, il y a une plainte sous-jacente qui est intimement liée à la pression sociale exercée sur la femme en faveur du bonheur et de la jeunesse. Par exemple, vers la fin de l'histoire, la narratrice mentionne la découverte d'un cachet pour stimuler le désir sexuel de la femme, et elle réfléchit d'un ton mordant sur cette situation :

> *El periódico está lleno de buenas noticias que yo no sé interpretar. […] Me refiero a la invención de la pastilla que despierta el deseo femenino. Las mujeres estamos de enhorabuena porque, por fin, vamos a volver a querer. Han descubierto que no querer —¿con cualquiera?, ¿a cualquier hora?— es una patología y hay que estar queriendo justo hasta un día antes de morir. Hay que morirse queriendo y gozando y haciendo gimnasia y oliendo las flores*[7].

[5] Maestro 2017, p. 862.
[6] Sanz 2017, p. 223, « J'ai gagné 1 256 euros en janvier, 325 en février, 7 000 en mars, 122 en avril, 650 en mai, 500 en juin, 1 450 en juillet… ».
[7] *Op. cit.*, p. 218, « Le journal est rempli de bonnes nouvelles que je ne sais pas interpréter […] Je fais allusion à la pilule qui réveille le désir féminin. Nous les femmes, nous sommes gâtées car, enfin, nous aurons à nouveau envie. Ils ont découvert que ne pas vouloir – avec n'importe qui ? à n'importe quel moment, – est une pathologie

7. L'ironie transmet ici, de manière indirecte mais, en même temps, claire, le malaise de l'écrivaine par rapport à l'oppression tacite que sa société impose aux femmes. Elle exprime ce qu'elle entend comme une maladie sociale dans la mesure où un groupe considérable de personnes (c'est-à-dire des femmes qui ne correspondent plus aux exigences de l'époque actuelle) sont victimes de ses effets. Cependant, cette plainte contraste fortement avec la situation des autres, dont les problèmes semblent sans doute plus graves. L'auteure est très consciente de cela, comme elle le montre quand elle va chez la gynécologue et qu'elle se rend compte que la situation personnelle de la docteure est vraisemblablement pire : « *En la consulta, me siento terriblemente egoísta porque mi ginecóloga acaba de perder a dos hermanas a causa de un cáncer real. O tal vez la palabra para nombrar al monstruo sea verdadero*[8] ».

8. Bien qu'elle sache que sa conjoncture pourrait être pire, sa douleur ne disparaît pas non plus. C'est la raison pour laquelle, tout en reconnaissant la souffrance des autres, elle revendique son droit de se plaindre : « *Asumo el discurso de los hipocondríacos y me ciño a la mirada de lo que los demás esperan de mí. Pero hoy me rebelo. No soy una hipocondríaca. No estoy deprimida. Tengo un dolor. Una enfermedad. Lo reivindico. Me quejo*[9] ». C'est ainsi que Marta Sanz sensibilise les lecteurs à l'existence d'un grand groupe de personnes – essentiellement femmes – marginalisés par le système lui-même. En effet, la critique Ángela Martínez a qualifié le roman comme une « *indagación en primera persona (del plural) de los dolores compartidos de una época*[10] ».

9. La question sous-jacente est la suivante : s'agit-il d'une marginalité silencieuse ou étouffée ? Où commence et où finit la condition de la classe marginalisée ? Il ne s'agit pas d'une ségrégation raciale ou ethnique, mais plutôt d'une discrimination par sexe et par âge : des femmes qui n'entrent plus dans les schémas que la publicité – cet abus de l'idéal – et peut-être, que la société patriarcale traditionnelle a favorisé. L'écrivain anglophone Aldous Huxley, aujourd'hui plus en vogue que jamais par la façon dont il a anticipé un bon

et qu'il faut en avoir envie jusqu'à la veille de sa mort. Il faut mourir en ayant envie et en jouissant et en faisant de la gym et en sentant les fleurs ».

[8] *Op. cit.*, p. 25, « Dans la consultation, je me sens terriblement égoïste parce que ma gynécologue vient de perdre ses deux sœurs à cause d'un cancer réel. Ou bien le mot pour nommer le monstre est *véritable* ».

[9] *Op. cit.*, p. 100, « J'assume le discours des hypochondriaques et je m'en tiens aux attentes que les autres ont de moi. Mais aujourd'hui je me rebelle. Je ne suis pas hypochondriaque. Je ne suis pas déprimée. J'ai mal. Une maladie. Je le revendique. Je me plains ».

[10] Martínez 2017, p. 239, « enquête à la première personne (du pluriel) sur les douleurs partagées d'une époque ».

nombre des avatars sociaux et politiques actuels, évoquait déjà un système (pseudo)dictatorial où le groupe dominé s'habitue à sa situation sans réagir[11]. Plus récemment, le philosophe sud-coréen Byung-Chul Han a parlé d'une société postindustrielle où l'exploitation du sujet devient implicite[12]. C'est surtout pour dénoncer ce type de conjoncture, parmi d'autres raisons, que Marta Sanz écrit *Clavícula*.

10. Évidemment, ce n'est pas facile de répondre aux questions posées ci-dessus, car la ligne de démarcation qui sépare le silence et le bâillonnement est ici assez diffuse, de même que le début et la fin de la marginalisation. Nous pouvons considérer qu'il y a à la fois un effet d'étouffement de multiples causes, comme la crise économique, le rôle traditionnellement joué par la femme dans le contexte de travail ou la publicité en faveur du bonheur permanent et la néoténie (c'est-à-dire, la conservation des caractéristiques juvéniles chez les adultes). Cette combinaison de facteurs á été propice à l'inaction de ladite collectivité, qui, malgré le fait de pouvoir se rebeller par le biais de la protestation (après tout, la dictature du général Franco en Espagne est terminée en 1975), ne l'a pas fait assez pendant trop longtemps. Ainsi donc, l'œuvre de Marta Sanz constitue un acte de protestation contre cette situation en utilisant la littérature comme véhicule.

11. Toutes ces déclarations constituent un exercice autobiographique évident, indépendamment de l'inévitable effet fictionnel qui opère sur un texte littéraire. Donc, où se trouve exactement la part autofictionnelle ? Serge Doubrovsky, qui utilisait le terme *autofiction* pour la première fois dans son roman *Fils* (1977), a souligné que l'autobiographie était le genre des personnes importantes, de sorte que son texte ne pouvait être qu'une autofiction[13]. Mesurer *Clavícula* en ces termes serait peu concluant dans la mesure où l'importance de Marta Sanz non pas comme une écrivaine, mais plutôt comme une personne potentiellement célèbre est sujet à un relativisme qui ne clarifie pas la question. Au contraire, nous pensons qu'il y a un facteur important, et communément ignoré, qui fait le roman partiellement autofictionnel : c'est le langage.

---

[11] Mike Wallace, « Aldous Huxley Interviewed by Mike Wallace : 1958 (full) », 28.09.2011, <https://www.youtube.com/watch?v=alasBxZsb40>, consulté le 22 novembre 2020.

[12] Han 2014.

[13] Anna María Iglesia, « Entrevista con Ana Casas », *Letra Global*, 04.03.2019, <https://cronicaglobal.elespanol.com/letra-global/la-charla/ana-casas-figura-intelectual-crisis-relevancia_226605_102.html>, consulté le 10 octobre 2019.

12. Même si ce qui est raconté est enraciné dans la vie réelle de l'auteure, l'expression des sensations, y compris des faits, est par moments plus proche de l'invention et d'un haut degré de fiction. L'exemple suivant est éloquent à cet effet :

> *En un lunar de mi cuerpo reconozco el cosmos. La primera célula humana, el reptil que salió del charco y se convirtió en simio. Me salto mil pasos intermedios de la evolución, desde la metamorfosis de las branquias en pulmones hasta el alzamiento progresivo del rosario de las vértebras. Por otra parte, en un lunar de mi cuerpo que me escuece y muta veo la realidad como dentro de la bola de cristal de una pitonisa de feria, todo lo que me oprime, los rayos alfa, gamma o beta que irradian los módems portátiles y las redes wifi invisibles que atraviesan los muros y me apuñalan. Me pasa a mí y a todo el mundo*[14].

13. Dans ce passage, la connotation prévaut sur la dénotation de sorte que ce qui a été dit ne correspond pas pleinement au fait biographique. Il est évident que l'écrivaine ne reconnaît vraiment pas le cosmos dans un grain de beauté de son corps, tout comme elle n'évolue pas dans un instant d'une simple cellule à la personne qu'elle est. Cela serait similaire à l'expérience mystique décrite par Jorge Luis Borges dans son conte « El Aleph », qui appartient – évidement – au domaine de l'invention. De la même façon, elle ne ressent pas physiquement les radiations du réseau wifi. Marta Sanz procède à un exercice d'imagination (c'est-à-dire, de création considérablement fictionnelle) qui a une base et une intention représentatives réelles, masquées par l'utilisation du langage. En d'autres termes, les faits peuvent être biographiques, mais la manière de les raconter peut leur conférer un caractère plus ou moins fictionnel.

14. La figuration a ici un pouvoir de fictionnalisation qui fait du texte un dispositif narratif hybride. Il y a une intention autobiographique claire que l'écrivaine a confirmée[15], mais un bon nombre de réflexions sont verbalisées d'une façon qui inscrit les faits sur le plan de l'affabulation. La citation suivante, extraite aussi du roman, synthétise la coexistence de ces deux modes : « *Temo que, al dar un paso, se me desafinen las cuerdas del violín. Que se desparrame contra el suelo mi caja torácica. Pido respeto para esta picadura de avispa. Real*

[14] Sanz 2017, p. 14, « Dans un endroit de mon corps je reconnais le cosmos. La première cellule humaine, le reptile qui sortit de la flaque et devint singe. Je saute mille étapes intermédiaires de l'évolution, depuis la métamorphose des brachies en poumons jusqu'au redressement progressif du chapelet des vertèbres. D'autre part, dans un grain de beauté de mon corps qui me gratte et qui mute, je vois la réalité comme à l'intérieur d'une boule de cristal d'une voyante de fête foraine, tout ce qui m'oppresse, les rayons alpha, gamma ou béta irradiés par les modems portables et les réseaux wifi invisibles qui traversent les murs et me transpercent. Cela m'arrive à moi et à tout le monde ».

[15] Laeticia Rovecchio Antón, « Entrevista con Marta Sanz », *PliegoSuelto*, 11.11.2017, <http://www.pliegosuelto.com/?p=24161>, consulté le 2 juin 2019

o imaginaria o las dos cosas a la vez. Me late. La experimento. Físicamente[16] ». Dans un autre moment de la narration, nous pouvons lire un passage d'un ton similaire : « *La raíz de la muela del juicio empuja mi caja torácica y la tuerce*[17] ».

15. De nouveau, l'allusion aux cordes du violon et l'impossibilité, en toute rigueur, que la cage thoracique de la narratrice se répande appartiennent à la sphère de l'invention : telle que l'auteure l'exprime, ils ne sont que deux symptômes d'une hypocondrie apparente. Cependant, de la même façon que ne pas écouter pas les sensations décrites par une patiente entraînerait une négligence médicale, ignorer l'intention communicative sous-jacente (la fonction illocutoire du langage, en termes linguistiques) serait ne pas connaître la pleine dimension de l'œuvre. Donc, quand la narratrice fait référence à une piqûre de guêpe qui est réelle et imaginaire à la fois, il s'établit un parallèle avec la spécificité du roman même.

16. Quelques écrivains, comme Gabriela Mistral ou Jorge Luis Borges, ont affirmé à un moment de leur vie, que toute œuvre littéraire est autobiographique en considérant qu'elles naissent d'un assortiment des expériences vécues qui sont transmutées. Néanmoins, il est également possible de supposer que toute œuvre littéraire est fictionnelle (ou autofictionnelle) dans la mesure où il existe un embellissement délibéré du langage qui donne au texte son caractère littéraire en tant que tel. En effet, Jesús G. Maestro considère la fiction comme une caractéristique essentielle de la littérature[18], de telle sort que la fiction est intrinsèque à toute œuvre strictement littéraire. Donc, *Clavícula* est-il un roman autobiographique ou autofictionnel ?

17. Ici nous considérons, dans la logique de Maestro, que la littérature est exclusivement fictionnelle. Cela implique qu'une œuvre (auto)biographique présente un degré de fiction moindre dans la mesure où elle se donne pour finalité de raconter principalement la vérité, à savoir des faits relevant du vécu. En dépit de l'intention clairement autobiographique dans *Clavícula*, le langage laisse filtrer, comme nous avons souligné plus haut, certains éléments plus fictionnels. Bien que la plupart des critiques tende plutôt vers une autobiographie, ici on plaide pour la double nature de l'œuvre et,

[16] Sanz 2017, p. 178, « J'ai peur que, en faisant un pas en avant, les cordes de mon violon se désaccordent. Que ma cage thoracique se déverse sur le sol. Je demande du respect pour cette piqûre de guêpe. Réelle ou imaginaire ou les deux au même temps. Elle est latente. Je la ressens. Physiquement ».
[17] *Op. cit.*, p. 160, « La racine de la dent de sagesse pousse ma cage thoracique et la tord ».
[18] Maestro 2014, p. 62.

particulièrement, pour l'autofiction, car la vérité (l'autobiographie totale) n'admet aucun niveau de fiction et dans *Clavícula* il y a des éléments, déjà étudiés, qui se détachent de la réalité purement opératoire[19].

18. Peut-être qu'un concept comme *autobiofiction*, utilisé par Maryline Lukacher dans son essai *Autobiofictions : George Sand et le conflit de l'ecriture* (2008), révèle mieux toute la dimension de *Clavícula* comme objet narratif. D'une part, le préfixe *bio-* indique la composante inévitablement biographique dans toute œuvre littéraire, puisque, en fin de compte, elle a été écrite par un être humain et elle est basée sur des expériences vitales sous-jacentes. D'autre part, le substantif *fiction* fait référence à la dimension inévitablement fictionnelle des constructions littéraires en tant que textes. Assurément, *biofiction* est un terme qui permet de comprendre la nature de la littérature et qui pourrait être utilisé comme un synonyme dans, au moins, le domaine de la théorie de la littérature.

19. En définitive, le roman de Marta Sanz pose, à partir de la représentation de soi, la représentation d'une collectivité tacite où l'écrivaine même s'inscrit : la femme espagnole d'âge adulte qui a des difficultés économiques au sein de la famille et à qui la société a commencé à laisser de côté parce qu'elle ne rentre plus dans les canons imposés par la publicité et la hiérarchie traditionnelle de ladite société. Ainsi, le personnage *autobiofictionnel* de l'auteure fonctionne comme une métonymie pour dénoncer cette marginalité au niveau collectif dans le contexte hispanophone et, principalement, espagnol. Il s'agit, enfin, d'une œuvre socialement engagée par rapport à son contexte et qui, à partir de la modestie de la littérature, essaie de clamer pour un groupe qui reste encore silencieux et étouffé.

Références biliographiques

Doubrovsky, Serge, 1977, *Fils*, Paris, Éditions Galilée.

Han, Byung-Chul, 2014, *Psicopolítica : neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*, Barcelona, Herder.

[19] Maestro 2017, p. 862.

Iglesia, Anna María, 2019, « Entrevista con Ana Casas », *Letra Global* [En ligne] https://cronicaglobal.elespanol.com/letra-global/la-charla/ana-casas-figura-intelectual-crisis-relevancia_226605_102.html, consulté le 10 octobre 2019.

Kaiser, Andrea, 2017, « Entre persona y personaje : Autobiografía en 'Clavícula' (Marta Sanz, 2017) », Juan Carlos Suárez Villegas, Sergio Marín Conejo, Paola Panarese (eds.), *Comunicación, género y educación. Representaciones y (de)construcciones*, Madrid, Dykinson, pp. 110-114.

Kaiser, Andrea, 2018, « El derecho al aullido : corporalidad y lenguaje en Clavícula (Sanz, 2017) », en *Feminismo/s*, 31, pp. 189-203 [En ligne] https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/76680/1/Feminismos_31_10.pdf, consulté le 1 juin 2019.

Maestro, Jesús G., 2014, *Contra las musas de la ira. El materialismo filosófico como teoría de la literatura*, Oviedo, Pentalfa.

Maestro, Jesús G., 2017, *Crítica de la Razón Literaria*, Vigo, Academia del Hispanismo, 3 vols.

Martínez, Ángela, 2017, « Marta Sanz : Clavícula (Mi clavícula y otros desajustes) », *DiabloTexto Digital*, 2, pp. 236-241.

Rovecchio Antón, Laeticia, 2017, « Entrevista con Marta Sanz », *PliegoSuelto* [En ligne] http://www.pliegosuelto.com/?p=24161, consulté le 2 juin 2019.

Sanz, Marta, 2017, *Clavícula*, Barcelona, Anagrama.

Sanz Villanueva, Santos, 2017, « Clavícula », *El Cultural* [En ligne] https://elcultural.com/Clavicula, consulté le 2 juin 2019.

Wallace, Mike, 2011, « Aldous Huxley Interviewed by Mike Wallace : 1958 (full) » [En ligne] https://www.youtube.com/watch?v=alasBxZsb40, consulté le 22 novembre 2020

Pour citer cet article – *To cite this article* :
Pina Arrabal, Álvaro, 2023, « Émancipation morale et représentation archétypale dans l'autofiction *Clavícula*, de Marta Sanz », Numéro thématique *Marginalités et écritures : les imaginaires de la représentation de soi dans la fiction narrative*, coord. par Ndiaye Sarr & Sergio Fregoso Sánchez, *Imprévue*, n° 1(2023), <lien>, mis en ligne le jj/mm/aaaa/, consulté le jj/mm/aaaa.

Faire fi des conventions au nom de l'amour : l'exemple du *Pan Wenzi qihe yuanyang zhong* 潘文子契合鴛鴦塚 [Pan Wenzi scelle un pacte de fraternité dans la tombe des canards mandarins]

Ignoring conventions in the name of love: the example of *Pan Wenzi qihe yuanyang zhong* 潘文子 契合 鴛鴦 塚 [Pan Wenzi seals a brotherhood pact in the tomb of Mandarin ducks]

無視"以愛之名"的慣例規矩：《潘文子契合鴛鴦塚》的例子

Pierrick RIVET[1]

Résumé : Cet article se propose d'étudier un conte chinois du XVIIe siècle afin de mettre en avant ce qui fait sa singularité. Après une brève présentation, il s'intéressera à la relation amoureuse entre les deux amants, exempte de motifs érotiques. Puis il se concentrera sur la volonté de l'auteur de refuser diverses conventions de l'époque pour permettre à ses deux personnages de jouir pleinement de leur amour.
Mots-clés : Chine, Homosexualité, Mœurs masculines, XVIIe siècle, Conte

Title: Ignoring conventions in the name of love: the example of *Pan Wenzi qihe yuanyang zhong* 潘文子 契合 鴛鴦 塚 [Pan Wenzi seals a brotherhood pact in the tomb of Mandarin ducks]
Abstract: The present article proposes to study a 17th century chinese tale in order to highlight what makes it singular. After a brief presentation of where the tale belongs, it focuses on the romantic relationship between the two lovers, free of erotic motifs. Then, it will be concentrated on the author's desire to refuse various conventions of his time to allow his two characters to fully enjoy their love.
Keywords: China, Homosexuality, Male customs, 17th century, Tale

摘要：這篇文章以研習一篇十七世紀的中國擬話本為宗旨，探究其獨特之處。對小說簡要介紹之後，文章將會把著重興趣點放在小說兩名戀人沒有情色關係的戀愛關係上。而後，本文將聚焦在作者對當時那個時代各式各样的規矩不贊同，和他期望他筆下的兩名人物以此能完全享受他們愛情的意願上。
關鍵詞：中國；同性戀；男風；17世紀；擬話本

[1] Pierrick Rivet est doctorant en Études Culturelles, spécialité Chinois, à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, sous la direction de Guilhem Fabre (ReSO) et Pierre Kaser (IrAsia). Un pan de ses recherches est consacré à l'étude des relations homosexuelles entre hommes dans la littérature chinoise du XVIIe siècle. Actuellement il rédige une thèse sur deux recueils de l'extrême fin de la dynastie Ming (vers 1640) où cette thématique est très présente : *Bian er chai* 弁而釵 (Épingle sous le bonnet) et *Yichun xiangzhi* 宜春香質 (Essences parfumées appropriées au printemps).
Courriel : pierrick[dot]rivet[at]univ-montp3[dot]fr

1. Publié vers 1635, *Shidiantou* 石点头 [Pierres qui hochent la tête] est un recueil composé de quatorze contes[2] signé du pseudonyme de Tianran chisou 天然癡叟 (« Le vieux fou de la nature »), un surnom utilisé par Feng Menglong 馮夢龍 (1574 — 1646)[3]. Toutefois, ce dernier ne semble pas être l'auteur du recueil : Patrick Hanan (1927 – 2014), un sinologue néo-zélandais, envisage qu'il puisse s'agir de Xi Langxian 席浪仙, ami et collaborateur de Feng Menglong puisque la préface du recueil désigne l'auteur sous l'appellation de Langxian 浪仙, « l'immortel insouciant » (le prénom donc de Xi Langxian)[4]. Au sein du recueil, seul le dernier conte traite des relations entre hommes. Il s'intitule *Pan Wenzi qihe yuanyang zhong* 潘文子契合鴛鴦塚 [Pan Wenzi scelle un pacte de fraternité dans la tombe des canards mandarins][5]. Il narre la romance de deux étudiants, Pan Wenzi 潘文子 et Wang Zhongxian 王仲先. Tous deux, désireux de se présenter aux examens provinciaux (*xiangshi* 鄉試), se rendent au temple de la Pureté (*jing si* 淨寺) où sont dispensés des cours par Maître Longqiu 龍丘先生, et se rencontrent. Une complicité naît rapidement entre eux. Cependant, Wang Zhongxian tombe amoureux de son camarade et une nuit, il lui révèle ses sentiments et le convainc de son amour indéfectible. D'amis, ils deviennent amants. Malheureusement, du fait de cette relation, ils deviennent la risée de tous et n'ont d'autre choix que de fuir le temple. Ils s'exilent sur le mont Luofu 羅浮山 où ils périssent d'une étrange maladie après quelques mois de bonheur[6]. Ce conte, longtemps censuré, découle en fait d'une source plus ancienne, bien connue des lettrés de l'époque :

> Pan Zhang
>
> Un garçon nommé Pan Zhang possédait un beau visage et attirait tous les regards. Wang Zhongxian, originaire du royaume de Chu, entendit parler de sa beauté. Il décida de rencontrer Pan Zhang afin de se lier d'amitié avec lui. Pan Zhang accepta et ils devinrent camarades d'études. À peine eurent-ils posé les yeux l'un sur l'autre que déjà ils s'aimaient. Leurs sentiments étaient comparables à ceux qu'éprouvent mari et femme. Par la suite, ils partagèrent la même couche et le même oreiller : ils étaient inséparables. Plus tard, ils périrent tous deux en laissant derrière eux leurs familles affligées, lesquelles les enterrèrent ensemble sur le mont Luofu. Sur leur tombe poussa subitement un arbre

[2] Pour un résumé des quatorze contes, voir Lévy & Cartier 1991, pp. 3-59.
[3] Pour une présentation de cet écrivain, voir Lévy 2000, pp. 78-81.
[4] Hanan 1981, p. 120.
[5] Ci-après, abrégé en *Pan Wenzi*. Pour une traduction française du conte, voir Tianran 2011. Pour une traduction anglaise, voir Hanan 2006, pp. 214-247.
[6] Pour un résumé plus détaillé du conte, voir la notice de Jacques Dars. Lévy & Cartier 1991, pp. 56-59.

avec de nombreuses branches, toutes entrelacées. Les gens trouvèrent cet arbre tellement incroyable qu'ils l'appelèrent « l'arbre de l'oreiller partagé »[7].

2. Cette histoire, compilée dans le *Taiping guangji* **太平廣記** [Vaste recueil de l'ère de la Grande Paix][8], fut reprise dans divers ouvrages postérieurs[9] et notamment dans le *Qingshi leilüe* **情史類略** [Abrégé thématique d'une histoire du sentiment amoureux][10]. L'auteur de ce dernier est Feng Menglong, avec qui Langxian aurait largement collaboré pour rédiger les *San Yan* 三言 [Les Trois propos][11]. Peut-être a-t-il puisé chez son compère pour rédiger le conte du *Pan Wenzi*. Quoi qu'il en soit, en reprenant cette ancienne anecdote, Langxian en a fait une véritable histoire d'amour entre hommes, l'une des premières – de par sa longueur – de l'histoire littéraire chinoise et ce, en estompant toute forme de lubricité.

1. Un conte sur l'amour entre hommes dépourvu de motifs érotiques

3. En lisant plusieurs histoires érotiques du XVIIe siècle, il apparaît que les relations entre hommes se manifestent souvent au travers d'un défoulement libidineux. Pourtant une poignée d'histoires va au-delà de ces simples descriptions sexuelles et présente une relation où l'amour a autant sa place que les plaisirs licencieux.

---

[7] « 潘章：潘章少有美容儀。時人競慕之。楚國王仲先。聞其美名。故來求為友。章許之。因願同學。一見相愛。情若夫婦。便同衾共枕。交好無已。後同死。而家人哀之。因合葬於羅浮山。冢上忽生一樹。柯條枝葉。無不相抱。時人異之。號為共枕樹。 » : *Taiping guangji* 太平廣記 [Vaste recueil de l'ère de la Grande Paix], rouleau (*juan* 卷) 389, Histoire de « Pan Zheng 潘章 ». Li 1981, p. 3104.

[8] Pour une présentation de l'ouvrage en question, voir Cruveillé 2011.

[9] À titre d'exemples, deux œuvres de la dynastie Yuan 元 (1271-1368) : *Chengzhai zaji* 誠齋雜記 [Diverses notes de Chengzhai] et *Lang Huan ji* 瑯嬛記 [Collection sur Langhuan].

[10] *Qingshi leilüe* 情史類略 [Abrégé thématique d'une histoire du sentiment amoureux], *juan* 22, Histoire de « Pan Zheng 潘章 ». Feng 2005, p. 731. Elle est traduite par Pierre Kaser dans la préface du *Tombeau des amants.* Voir Tianran 2011, p. 13.

[11] Les *Sanyan* 三言 [Les Trois propos] désignent trois volumes de contes en langue vulgaire : *Yushi mingyan* 喻世明言 [Propos éclairants pour édifier le monde] ; *Jingshi tongyan* 警世通言 [Propos pénétrants pour avertir le monde] ; *Xingshi hengyan* 醒世恆言 [Propos éternels pour éveiller le monde]. Pour un résumé et des traductions éventuelles de ces 120 histoires, voir Lévy, 1978, pp. 150-347 et Lévy, 1979, pp. 351-812.

1.1 *Pan Wenzi* appartient à la « littérature des mœurs masculines » (*nanfeng wenxue* 男風文學)

4. Depuis la fin du règne Longqing 隆慶 (1567 – 1572) jusqu'à celui de Chongzhen 崇禎 (1627 – 1644), autrement dit jusqu'à la chute de la dynastie Ming en 1644[12], nombreux sont les ouvrages qui évoquent ou décrivent les relations entre personnes de même sexe : c'est l'âge d'or (*ji sheng qi* 極盛期) du phénomène[13]. Que ce soit dans les annales historiques[14], dans les quatre œuvres extraordinaires (*Si da qi shu* 四大奇書)[15], dans les recueils poétiques[16], dans les pièces d'opéras[17] ou encore dans les essais[18], les mœurs masculines (*nanfeng* 男風)[19] de l'époque sont dépeintes. Aussi, grâce à la popularité de plus en plus croissante du phénomène à la fin des Ming, la littérature a vu naître des œuvres entièrement consacrées aux relations entre hommes à savoir la littérature des mœurs masculines. L'un des premiers ouvrages à faire des relations entre hommes le sujet principal de l'histoire, remonte à l'ère Tianqi 天啓 (1605 — 1627) et à l'écrivain Deng Zhimo 鄧志謨 (1560 — ?). Le texte dont il est question, le *Tong wan zheng qi* 童婉爭奇 [Extraordinaire rivalité entre hommes et femmes], est un roman de taille moyenne (*zhongpian xiaoshuo* 中篇小說) qui raconte l'affrontement entre un bordel masculin, le « Jardin du printemps éternel » (*zhangchun yuan* 長春苑), et un bordel féminin, le « Palais sans nuit » (*buye gong* 不夜宮). Les prostituées (*shaonü* 少女) sont délaissées au profit de leurs confrères (*luantong* 變童) et les jalousent, ce qui débouche sur un affrontement entre les deux lieux de prostitutions[20]. Puis, sous l'ère Chongzhen, en 1632 plus exactement, l'un des classiques de la littérature des mœurs masculines est publié : le

---

[12] Shi 2008, p. 67.
[13] *Op. cit.*, p. 6.
[14] Dans la biographie 195 du *Ming shi* 明史 [Histoire des Ming], on apprend par exemple, que l'Empereur Wuzong 武宗 (1491 – 1521) avait une appétence certaine pour Qian Ning 錢寧 (? – 1521), un fonctionnaire de la police secrète (*jin yi wei* 錦衣衛), avec lequel il eut une relation. Voir Zhang 1974.
[15] Nous pensons notamment au *Jin Ping Mei* 金瓶梅 [Fleur en Fiole d'Or]. Pour une traduction du roman, voir Lanling 1985.
[16] Nous pensons entre autres au *Guazhi'er* 掛枝兒 [Brindilles suspendues] et au *Shan'ge* 山歌 [Chants montagnards] de Feng Menglong. Pour une traduction anglaise du *Shan'ge*, voir Santangelo et Ōki, 2011.
[17] C'est le cas du *Mudan ting* 牡丹亭 [Pavillon des pivoines] de Tang Xianzu 湯顯祖 (1550 - 1616). Pour une traduction française de l'œuvre, voir Tang Xianzu 1999.
[18] C'est le cas du *Tao'an mengyi* 陶庵夢憶 de Zhang Dai 張岱 (1597-1689). Pour une traduction française, voir Zhang Dai 1995.
[19] C'est l'une des diverses appellations pour faire référence au phénomène. Pour une recension non-exhaustive, voir Zhang 2001, pp. 9-19.
[20] Pour une présentation plus détaillée de l'ouvrage, voir Vitiello 2011, pp. 37-38.

*Longyang yish*i 龍陽逸史 [Histoires oubliées des Longyang]. Ce recueil de vingt contes aborde de nombreuses thématiques liées à la prostitution masculine (maisons closes, beauté masculine, relation prostitué-client, etc.). Quelques années plus tard, *Pan Wenzi* est publié, et ce, avant les deux autres classiques, *Bian er chai* 弁而釵 [Épingle sous le bonnet][21] et *Yichun xiangzhi* 宜春香質 [Essences parfumées appropriées au printemps][22], qui datent de l'extrême fin des Ming. Certains de ces ouvrages ne s'intéressent guère à l'amour entre hommes tandis que *Pan Wenzi* en fait le fil conducteur de son récit.

1.2 *Pan Wenzi* célèbre les amours masculines

5. Au sein de la littérature classique chinoise, il existe plusieurs histoires d'amour masculin telles que la pêche partagée de Mizi Xia 彌子瑕 et du duc Ling de Wei 衛靈公 (540 - 493 av. notre ère), la partie de pêche du seigneur Longyang 龍陽君 et du roi Anxi de Wei 魏安僖王 (? - 243 avant notre ère), les balles en or de Han Yan 韓嫣 et de l'empereur Wu des Han 漢武帝 (156 – 87 av. notre ère), ou encore la couette brodée du seigneur E 鄂君 et d'un batelier de Yue 榜枻越人, voire le voyage d'Anling 安陵 et du roi Xuan de Chu 楚宣王 (? – 340 av. notre ère)[23], etc. Malgré tout, ces histoires sont en réalité des anecdotes et ne font pas l'objet d'un récit entier : il faudra attendre les œuvres de la littérature des mœurs masculines pour cela et notamment le *Pan Wenzi*. En effet, contrairement à *Tong wan zheng qi* et *Longyang yishi*, évoqués plus haut, ce conte raconte une histoire où l'amour est central. De ce fait, les relations entre hommes ne sont plus systématiquement associées à un simple désir charnel. Wang Zhongxian l'explique d'ailleurs très bien à Pan Wenzi en soutenant qu'il ne recherche pas seulement un moyen de soulager ses pulsions libidinales mais plutôt un compagnon avec lequel vivre amoureusement :

> « Ce dont j'ai besoin, c'est d'avoir ici et maintenant une personne gentille et douce, et qui viendrait pleinement satisfaire mon manque. » Wenzi dit alors : « Si tu en as besoin maintenant, alors la meilleure chose à faire serait d'aller en ville et trouver une prostituée afin de te soulager au moins temporairement. » Zhongxian ajouta : « Tu sais, j'ai vénéré le mot *amour* toute ma vie durant, et dans les bordels, on ne trouve que des créatures

[21] Pour une traduction française partielle du premier récit, voir Zui 1997.
[22] Pour une traduction italienne intégrale du quatrième récit, voir Zui 2016.
[23] Il existe une incertitude sur l'identité du roi : soit le roi Xuan de Chu 楚宣王ou soit le roi Gong de Chu 楚共王 (601-560 av. notre ère).

> incapables d'éprouver le moindre sentiment. Cela rendrait ton Frère terriblement malheureux. »[24]

6. Aussi, la relation charnelle, véritable héroïne des romans licencieux du XVIIe siècle, n'est-elle plus exclusive dans quelques écrits de la littérature des mœurs masculines et se fond-elle avec la relation sentimentale.

1.3 *Pan Wenzi* estompe toutes formes de lubricité

7. Les ouvrages licencieux de l'époque Ming finissante font florès du fait qu'au début du siècle naît en Chine « une véritable "conscience de l'érotique", donnant lieu à des représentations littéraires[25]. » Dès lors, au cœur de la société, circulent subrepticement des manuels d'érotologie, des albums érotiques et des romans concupiscents. On y retrouve de nombreuses descriptions sur les unions voluptueuses entre homme et femme mais également entre hommes. Toutefois, dans le conte de Langxian, la description érotique de la relation charnelle entre Pan Wenzi et Wang Zhongxian est épurée :

> Ils ne formèrent alors plus qu'un au moment où Zhongxian pénétra les dernières lignes de défense de Wenzi, lequel fronça les sourcils sous cette étrange douleur qu'il ressentait alors pour la première fois. Zhongxian put ainsi laisser libre cours à sa passion. [...] Au cours de leurs ébats, inutile de préciser que Wang Zhongxian se sentit léger des pieds à la tête et que Pan Wenzi fut transporté de plaisir[26].

8. Si on compare cet extrait avec un passage sensiblement identique de la première histoire du *Bian er chai*, autrement dit *Qing zhen ji* 情貞記 (*Chronique d'un loyal amour*), il est possible d'observer des divergences dans la manière de décrire la perte de leur pucelage, qui est beaucoup plus crue et détaillée[27].

9. Quoique présente, la vigueur des relations charnelles s'efface donc au profit des passions amoureuses. Langxian et sa volonté de distinction ne se manifeste d'ailleurs pas

---

[24] « 須是目前得這樣一個可意種，來慰我饑渴方好 。」文子道：「若論目前，除非到妓家去暫時釋興 。」仲先道：「小弟平生極重情之一字，那花柳中最是薄情，又小弟所不喜 。」» : Tianran 2015, pp. 195-196. Pour la traduction utilisée, voir Tianran 2011, p. 41.

[25] Lévy 2000, p. 72.

[26] « 肌肉相湊，透入重圍。文子初破天荒，攢眉忍楚不勝 嬌怯。仲先逞著狂興，盜肆送迎...... 這一番淫樂，莫說王仲先渾身通暢，便是潘文子也神動魂銷。» : Le texte original étant censuré dans l'édition moderne utilisée, il est emprunté au texte compilé par M. Pogu pour sa traduction. Pogu 2009, p. 68. Pour la traduction utilisée, voir Tianran 2011, pp. 46-47.

[27] « L'académicien reprit les opérations avec beaucoup de douceur et de délicatesse, arrachant au garçon de charmants roucoulements, comme en un bois sous une ondée rafraîchissante. Sa lance tantôt entrait, tantôt se retirait, semblable à la perle tantôt avalée tantôt recrachée dont on ne peut se résoudre à se séparer. À l'issue de ce mouvement incessant éclata la pluie qui humecta sa fleur, éclaboussant tout le territoire alentour. C'est ainsi qu'un beau matin ce jeune corps de quinze ans perdit sa virginité. » (Voir Zui 1997, p. 65).

seulement dans ce cas précis : à plusieurs reprises, l'auteur ne respecte pas certaines règles de l'époque.

2. Le refus des conventions

10. À la lecture du conte, il est possible de remarquer que Langxian place l'amour des deux amants comme supérieur à diverses conventions : l'amour est en effet moins éphémère que la réussite sociale ; plus important que la descendance ; et enfin plus remarquable que la morale.

2.1 Refus de la réussite sociale

11. Depuis la dynastie des Tang 唐 (618 – 907), il existe un système de recrutement de la bureaucratie chinoise. Cette dernière était composée de fonctionnaires, recrutés à l'issue d'une série d'examens. Sous la dynastie Ming, trois examens sont nécessaires pour devenir un lettré accompli (*jinshi* 進士) : l'examen provincial, l'examen de la capitale (*huishi* 會試) et l'examen de la cour (*dianshi* 殿試)[28]. Réussir l'un de ces examens était un gage de prestige aux yeux de la société et c'est pourquoi tout étudiant avec un tant soit peu de talent s'y présentait. Pan Wenzi, dès son plus jeune âge était versé dans les études si bien qu'il repoussa son mariage pour réussir l'examen provincial. Quant à Wang Zhongxian, il avait lui aussi des aptitudes pour les études, raison pour laquelle il imita Pan Wenzi. Malgré tout, une fois que ces deux étudiants si prometteurs s'unirent, tout changea : « Dès lors, les études ne revêtirent plus la même importance aux yeux de Wenzi[29]. » Ce dernier déclara même : « Je suis désormais convaincu que, en plus d'être extrêmement difficiles à atteindre, succès et fortune sont choses bien éphémères[30]. » De fait, ce renoncement à la réussite est surprenant car de manière générale dans les œuvres des mœurs masculines, l'ascension sociale est un impératif. À titre de comparaison, dans le *Bian er chai*, tous les protagonistes luttent pour atteindre le haut de l'échelle sociale : Zhao Wangsun a toujours fait passer ses études en priorité et ses efforts sont

[28] Pour une présentation détaillée de ces divers examens, voir Duteil 2016, pp. 127-134.
[29] « 自此之後，把讀書上進之念盡灰。» : Tianran 2015, p. 197. Pour la traduction utilisée, voir Tianran 2011, p. 47.
[30] « 我想那功名富貴，總是浮雲，況且渺茫難求。» : Tianran 2015, p. 198. Pour la traduction utilisée, voir Tianran 2011, p. 49.

récompensés puisqu'il devient un lettré accompli (voir le récit *Qing zhen ji*) ; Zhang Ji 張機 et Zhong Tu'nan 鍾圖南 sont deux lettrés accomplis (voir le récit *Qing xia ji* 情俠記 [Chronique d'un chevaleresque amour]) ; Wen Yun文韻 se sacrifie afin que son compagnon, Yun Tianzhang 雲天章, devienne lettré accompli (voir le récit *Qing lie ji* 情烈記 [Chronique d'un sacrificiel amour]) ; enfin le fils de Kuang Renlong 匡人龍 devient lettré accompli grâce à Li Zhaifan 李摘凡, qui sous son déguisement de concubine, a élevé le fils de son époux (voir le récit *Qing qi ji* 情奇記 [Chronique d'un extraordinaire amour]). Par conséquent, Langxian décrit deux personnages bien singuliers puisqu'ils dédaignent les examens impériaux, refusent toute intégration à la société et finissent par vivre reclus.

2.2 Refus de perpétuer la lignée familiale

12. Cette mise à l'écart est, du reste, renforcée par la volonté des deux amants de faire fi de l'un des préceptes fondamentaux du confucianisme, à savoir la piété filiale (*xiao* 孝). Dans la pensée confucéenne, la piété filiale est « la réponse naturelle d'un enfant à l'amour que lui portent ses parents dans le contexte général de l'harmonie familiale et de la solidarité entre les générations[31]. » Et comme le fait remarquer Mencius 孟子 (380 – 289 av. notre ère), un célèbre penseur confucéen, dans son œuvre éponyme : « Il est trois sortes d'impiété filiale ; la plus grave est de ne pas avoir de postérité[32]. » Pan Wenzi, seul héritier de la famille Pan – il est fils unique, son oncle n'est plus et son père meurt lors de son séjour au temple – doit perpétuer la lignée. Or, il ne l'entend pas ainsi :

> « Dans la mesure où tu es prêt à renoncer au mariage pour moi, et puisque je suis trop honteux pour retourner chez moi, nous ferions mieux de chercher un endroit retiré dans les montagnes où nous pourrons échapper à tout ce tapage et vivre heureux, à l'écart de toutes les contraintes de ce monde. » […] Zhongxian et Wenzi renvoyèrent leurs deux petits serviteurs Diligent et Petit Buffle, en leur demandant d'apporter chacun une lettre à leurs parents, leur annonçant qu'ils les quittaient définitivement, et priant leurs fiancées de trouver un autre mari[33].

13. Une fois leurs vœux scellés, les deux amants annoncent à leurs familles respectives, par l'intermédiaire d'une lettre délivrée par les serviteurs, qu'ils répudient leurs promises et qu'ils ne les reverront plus jamais. En refusant toute postérité, Pan Wenzi et Wang

[31] Cheng 2002, p. 71.

[32] « 不孝有三，無後為大。» Pour la traduction utilisée, voir Mencius 2008, p. 159.

[33] « 今兄既為我不娶，我又羞歸故鄉，不若尋個深山窮欲，隱避塵囂，逍遙物外，以畢此生。…… 仲先、文子先打發勤學、牛兒，各齎書回家，辭絕父母，教妻子自去轉嫁。» : Tianran 2015, p. 198. Pour la traduction utilisée, voir Tianran 2011, pp. 49-50.

Zhongxian commettent l'impardonnable et offensent aussi bien leurs parents que leurs ancêtres. Sans oublier qu'ils abandonnent leurs fiancées, dès lors condamnées à la pauvreté puisque personne ne peut subvenir à leurs besoins : seul le suicide leur permet d'échapper à la misère et à la risée. Ici aussi, Langxian donne à voir deux personnages en marge des habitudes de l'époque et de la société.

2.3 Refus d'une morale limpide

14. Malgré tout, ce comportement est vertement critiqué par l'auteur, au travers d'une morale, attendue au regard de la forme littéraire — dépréciée à l'époque[34] — du *Pan Wenzi*, à savoir un « huaben d'imitation » (*ni huaben* 擬話本)[35] :

> Quel dommage que pour l'amour de la fleur de la cour arrière, deux jeunes garçons aient fui leurs parents, aient renoncé à leurs fiancées et soient allés se perdre dans une montagne déserte pour y récolter les conséquences de leurs actes ! Ne sont-ils pas les plus grands criminels que la Terre ait connus en commettant le plus grand péché du genre humain[36] ?

15. En dépit de cette critique apparente, le sinologue Pierre Kaser, le préfacier de la traduction française du *Pan Wenzi* fait remarquer que Langxian « manque un peu de cohérence dans son appréciation d'un comportement et d'une conduite qui doivent selon lui inspirer rires moqueurs ou condamnations[37]. » La raison de ses propos s'explique probablement par la fin spectaculaire du conte. En effet, bien que blâmable, cet amour n'en demeure pas moins immortel sous la plume de l'auteur. Même après avoir expiré, le brasier amoureux des deux amants ne s'éteint pas, tant s'en faut, il s'embrase tel un incendie intarissable, représenté par toute la nature environnant leur sépulture : le mont Luofu est une terre d'immortalité taoïste ; les arbres plantés sur leur tombe s'enlacent ; et des couples d'inséparables viennent y nicher. Les éléments naturels honorent leur amour et le préservent. Il est finalement possible de voir dans cette fin, une tentative de la nature

---

[34] Voir ce qu'en dit André Lévy (1925 - 2017), célèbre sinologue français et spécialiste du conte chinois en langue vulgaire. Lévy 1981, pp. 184-191.

[35] Les *huaben* d'imitation sont des textes « écrits en langue vulgaire, c'est-à-dire dans une langue qui est en principe un reflet de la langue parlée, et non dans l'expression codée, plus artificielle encore, de la langue classique ; ils mêlent passages en prose vulgaire et — le plus souvent courts — passages en vers ou en prose classique, imitant une pratique de conteurs où peuvent alterner sections narratives et contrepoints versifiés et/ou chantés (telle notre chantefable médiévale) ; ils développent le ton conteur, n'hésitant pas à opérer des ruptures et à s'adresser au lecteur, ou à faire converser brièvement un hypothétique conteur avec un hypothétique auditeur… » Lanselle 1996, p. 2054. Nous voyons plus dans ce conte un *huaben* d'imitation qu'un simple *huaben* puisque rien ne prouve que l'histoire originelle appartienne aux registres des conteurs anciens.

[36] « 可惜一對少年子弟，為著後庭花的恩愛，棄了父母，退了妻子，卻到空山中，做這收成結果的勾當。豈非天地間大罪人，人類中大異事，古今來大笑話！ » : Tianran 2015, p. 198. Pour la traduction utilisée, voir Tianran 2011, p. 51.

[37] Tianran 2011, p. 15.

de « reprendre ce qu'elle a elle-même créé pour, semble-t-il, mieux le protéger[38]. » Le sinologue français Jacques Dars (1937 — 2010), résume bien cette idée contradictoire en disant que « tout en raillant en bloc sodomie, pédérastie, homosexualité, amitié jurée, il [l'auteur] conte une histoire d'amour et de fidélité réciproques, qui se termine, sinon par une forêt de symboles, du moins par quelques arbres qui ne la cachent pas...[39] ». La traditionnelle morale est donc présente mais en demi-teinte, à l'aune de la fin du conte.

16. Somme toute, Langxian, en relatant une histoire d'amour entre deux jeunes hommes, et ce, sans la moindre crudité, singularise son conte des autres récits de la littérature des mœurs masculines mais aussi des ouvrages érotiques de l'époque, où les descriptions sexuelles sont abondantes. Toutefois, une relation amoureuse est toujours régie par un carcan social auquel les bien-aimés sont soumis et c'est la raison pour laquelle Langxian condamne moralement et socialement ses deux héros. En refusant la réussite sociale, en fuyant la vie mandarinale et en rompant leurs fiançailles, les deux amants se condamnent à une mort certaine : leur amour n'a nul lieu d'être en ce bas monde. Conscients de leur destin funeste, ils entament donc la construction de leur sépulture à peine arrivée sur le mont Luofu, reflet, semble-t-il, de leur souhait d'être inhumés ensemble. Une fois chose faite, rien ne peut plus entraver leur amour, dès lors, inattingible.

Références bibliographiques

Cheng, Anne, 2002, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, [1997].

Cruveillé, Solange, 2011, « Études et traductions occidentales sur le Taiping Guangji 太平广记 (Vaste recueil de l'ère de la Grande Paix) », in *Impressions d'Extrême-Orient* [En ligne] https://journals.openedition.org/ideo/216, consulté le 27 janvier 2020.

Duteil, Jean-Pierre, 2016, *La dynastie des Ming*, Paris, Ellipses.

Feng, Menglong, 冯梦龙, 2005, *Qingshi* 情史 [Histoire du sentiment amoureux], Hohhot, Yuanfeng.

Hanan, Patrick, 1981, *The Chinese vernacular story*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

[38] Pogu 2009, p. 43

[39] Voir Lévy & Cartier 1991, p. 59.

Hanan, Patrick, 2006, « The Lovers’ Tomb », in *Falling in Love: Stories from Ming China*, Honolulu, University of Hawaii Press.

Lanling, Xiaoxiao Sheng, 蘭陵笑笑生, 1985, *Fleur en Fiole d’Or*, André Lévy (trad.), Paris, Gallimard.

Lanselle, Rainier, 1996, *Spectacles curieux d’aujourd’hui et d’autrefois*, Paris, Gallimard.

Lévy, André, 1978, *Inventaire analytique et critique du conte chinois en langue vulgaire. Première partie, premier volume,* Paris, Collège de France, Institut des hautes études chinoises.

Lévy, André, 1979, *Inventaire analytique et critique du conte chinois en langue vulgaire. Première partie, deuxième volume,* Paris, Collège de France, Institut des hautes études chinoises.

Lévy, André, 1981, *Le conte en langue vulgaire du XVIIe siècle*, Paris, Institut des hautes études chinoises.

Lévy, André, 2000, *Dictionnaire de littérature chinoise*, Paris, PUF.

Lévy, André, Cartier, Michel, 1991, *Inventaire analytique et critique du conte chinois en langue vulgaire. Tome quatrième,* Paris, Collège de France, Institut des hautes études chinoises.

Li, Fang, 李昉, 1981, *Taiping guangji* 太平广记 [*Vaste recueil de l’ère de la Grande Paix*], Beijing, Zhonghua shuju.

Mencius, 孟子, 2008, *Mencius*, André Lévy (trad.), Paris, Éd. Payot & rivages, [2003].

Pimpaneau, Jacques, 2004, *Chine : Histoire de la littérature*, Arles, Philippe Picquier, [1989].

Pogu, Thomas, 2009, *Étude sur la représentation de l’homosexualité dans un conte chinois en langue vernaculaire de la fin des Ming : « Le Tombeau des amants »,* Pan Wenzi qihe yuanyang zhong *潘文子契合鴛鴦塚, quatorzième et dernier conte du* Shidiantou *石點頭 (Les pierres qui hochent de la tête)*, Aix-en-provence, Université Aix-Marseille.

Santangelo, Paolo, Ōki, Yasushi, 2011, *Shan’ge, the mountain songs: love songs in Ming China*. Leiden, Boston, Brill.

Shi, Ye, 施晔, 2008, *Zhongguo gudai wenxue zhong de tongxinglian shuxie yanjiu* 中国古代文学中的同性恋书写研究 [Recherche sur les écrits homosexuels dans la littérature ancienne chinoise], Shanghai, Shanghai renmin.

Tang, Xianzu, 湯顯祖, 1999, *Le pavillon aux pivoines*, André Lévy (trad.), Paris, Musica falsa.

Tianran, Chisou, 天然痴叟, 2011, *Le Tombeau des amants*, Thomas Pogu (trad.), Pierre Kaser (préface), Paris, Éd. Cartouche.

Tianran, Chisou, 2015, *Shidiantou* 石点头 [Pierres qui hochent de la tête], Haerbin, Heilongjiang meishu.

Vitiello, Giovanni, 2011, *The Libertine's Friend: Homosexuality & masculinity in late imperial China*, Chicago, University of Chicago Press.

Zhang, Dai, 張岱, 1995, *Souvenirs rêvés de Tao'an*, Brigitte Teboul-Wang (trad.), Paris, Gallimard.

Zhang, Tingyu, 張廷玉, 1974, *Mingshi* 明史 [Histoire des Ming], Beijing, Zhonghua shuju, 24 vol.

Zhang, Zaizhou, 张在舟, 2001, *Aimei de licheng : Zhongguo gudai tongxinglian shi* 暧昧的历程：中国古代同性恋史 [Les Chemins illicites : Histoire de l'homosexualité dans la Chine ancienne], Zhengzhou, Zhongzhou guji.

Zui, Xihu xin yue zhuren, 醉西湖心月主人, 1995, *Bian er chai* 弁而釵 [*Épingle sous le bonnet*], Chan Hing-ho 陳慶浩 (éd.), Wang Qiugui 王秋桂 (éd.), Taibei, Taiwan daying baike gufen youxian gongsi, « Siwuxie huibao 思無邪滙寶 », volume 6.

Zui, Xihu xin yue zhuren, 醉西湖心月主人, 1997, *Épingle de femme sous le bonnet viril : chronique d'un loyal amour*, André Lévy (trad.), Paris, Mercure de France.

Zui, Xihu xin yue zhuren, 醉西湖心月主人, 2016, *Le avventure di un ragazzo brutto*, Giovanni Vitiello (trad.), Roma, Libreria Editrice Orientalia

Pour citer cet article – *To cite this article* :
Rivet, Pierrick, 2023, « Faire fi des conventions au nom de l'amour : l'exemple du Pan Wenzi qihe yuanyang zhong 潘文子契合鴛鴦塚 [Pan Wenzi scelle un pacte de fraternité dans la tombe des canards mandarins] », Numéro thématique *Marginalités et écritures : les imaginaires de la représentation de soi dans la fiction narrative*, coord. par Ndiaye Sarr & Sergio Fregoso Sánchez, *Imprévue*, n° 1(2023), <lien>, mis en ligne le jj/mm/aaaa/, consulté le jj/mm/aaaa.

« Un jour, je parlerai sûrement comme tout le monde, c'est fait pour ça ». Fictions d'enfance et marginalités auctoriales chez Romain Gary, Paule Constant et Patrick Chamoiseau

« Un jour, je parlerai sûrement comme tout le monde, c'est fait pour ça ». Childhood Fictions and Authors marginality in Romain Gary, Paule Constant and Patrick Chamoiseau's Writings

Charlène WALTHER[1]

Résumé : L'enfant est une figure littéraire marginale : il se comporte, s'exprime, agit différemment des adultes, représentants de la norme. Dans les littératures francophones postcoloniales, l'enfance n'illustre souvent plus des réalités biologiques ou même sociologiques, mais devient une construction littéraire hautement symbolique, polymorphe et polyphonique. Dans certains cas, l'enfant apparaît clairement comme un double fictionnel de l'écrivain(e). Il s'agira de comprendre, à travers l'étude de *La Vie devant soi* de Romain Gary, d'*Ouregano* de Paule Constant et de *Chemin-d'école* de Patrick Chamoiseau, comment des voix enfantines allant à l'encontre de la « norme » (coloniale, scolaire, institutionnelle, langagière), reflètent dans ces fictions des postures auctoriales francophones « riche[s] de [leur] propre centre et contestant tout centre[2] ».
Mots-clés : Enfance, Fiction, Littératures francophones, Marginalité, Posture auctoriale, Poétique, Politique, Postcolonie.

Abstract: The child is a marginal figure in literature: they behave, speak and act differently from adults, who represent normativity. In postcolonial French speaking literature, the child does often no more illustrate biological or even sociological realities, but becomes a highly symbolic, polymorphous and polyphonic literary construction. In certain cases, the child very-clearly appears as the author's fictional double. This paper, based on the study of Romain Gary's*La Vie devant soi*, Paule Constant's *Ouregano* and Patrick Chamoiseau's*Chemin-d'école*, will discuss how childish voices,within works of fiction, are built against normative (colonial, scolar, institutional, language) discourses and reflect their author specific position, « rich of [their] own center and contesting all centers ».
Keywords: Childhood, Fiction, French Speaking Literatures, Author's Posture, Poetic, Politics, Postcolonial Studies

[1] Charlène Walther est doctorante en littératures francophones, à l'Université de Strasbourg (France) et à l'Université Laval (Canada). Sa thèse porte sur l'étude du personnage-enfant dans huit récits d'auteurs québécois, européens, antillais et africains publiés entre 1967 et 2010. Elle a écrit des articles sur les littératures africaines et antillaises, notamment sur la fonction métatextuelle de l'enfant dans des récits d'Alain Mabanckou et de Patrick Chamoiseau, et recensé plusieurs ouvrages sur la parentalité, les mouvements migratoires des enfants et l'imaginaire de l'enfant-soldat en Afrique.
[2] Chamoiseau 2014, Dédicace.

1. L'enfant se situe aux marges de la communauté en ce qu'il est généralement exclu des décisions politiques, sociétales et familiales. Cette marginalité est « institutionnalisée[3] », dans la mesure où elle traduit une situation de dépendance, économique, sociale, affective, de l'enfant par rapport au centre que représente l'adulte dans la société. Dans le domaine littéraire, les écrivains, depuis le XXe siècle surtout, s'approprient la posture marginale de l'enfant, tout en transformant cette dernière : partant de son caractère institutionnalisé, ils en font une marginalité revendiquée, un refus de s'intégrer dans la communauté adulte[4]. La marginalité devient ainsi « déviante[5] ». Il est remarquable, en ce sens, que des littératures de l'enfance aient émergé en force depuis les années 1960, période de décolonisations, dans différents espaces francophones (comme l'Afrique subsaharienne, les Antilles, le Québec et l'Europe) et que l'enfance soit mise aujourd'hui au service de nombreuses poétiques auctoriales. En effet, qu'elle soit fictive ou autobiographique, elle permet aux écrivains francophones de revendiquer une forme de marginalité « déviante » par rapport aux institutions françaises, lesquelles distinguent encore trop souvent le « centre » littéraire français et les littératures francophones considérées comme périphériques. Elle sert au fondement de nouvelles poétiques collectives (dans le cas du Québec et des Antilles notamment) mais aussi individuelles, l'enfance de l'écrivain(e) préfigurant la marginalité de cette dernière au sein du système littéraire.
2. Plus encore, la posture marginale de l'enfant est souvent exacerbée dans la fiction ; celui-ci ne s'oppose plus uniquement à l'adulte mais également aux normes qui régissent l'enfance elle-même. Ainsi, dans des œuvres que nous proposons de nommer « fictions d'enfance », de nombreux écrivain(e)s construisent des enfances fictives hautement symboliques allant à l'encontre de l'enfance telle que la représente la critique du récit d'enfance traditionnelle, reposant sur des critères d'ordre biologique et social. Ces représentations marginales de l'enfance passent par un dévoiement du langage enfantin, ou plutôt du langage tel qu'il est habituellement associé à l'enfance : les auteurs et autrices mettent en place tout à la fois une nouvelle manière de dire et une nouvelle matière langagière. L'enfant devient ainsi une figure polymorphe et a-normative,

[3] Porra 2005, § 50.
[4] Voir par exemple Vitrac 2000.
[5] Porra 2005.

fondamentalement littéraire dans la mesure où il va à l'encontre de l'effet de réel ; le lecteur ne pourra pas voir en lui autre chose qu'un être de papier, fabriqué par le langage et prenant vie dans la fiction.

3. La fictionnalité de ces enfances n'empêche pas les auteurs de raconter leur propre enfance, ou faire de l'enfant une représentation fictionnelle d'eux-mêmes. Ce sont trois exemples de ce type qui nous intéressent dans le cadre de cette étude : *La Vie devant soi* de Romain Gary[6] (1975), *Ouregano* de Paule Constant[7] (1980), et *Chemin-d'école* de Patrick Chamoiseau (1994)[8].

4. Presque vingt ans après avoir publié (en 1956) un roman autobiographique, *La Promesse de l'aube*, Romain Gary, auteur français d'origine polonaise, écrit sous le pseudonyme Émile Ajar, une œuvre qui sera considérée par la critique comme une « réécriture à l'envers[9] » de ce premier roman. De nombreux points communs sont perceptibles entre Romain de *La Promesse de l'aube* et Momo de *La Vie devant soi* : ils sont tous deux immigrés, l'un polonais, l'autre algérien (Gary écrira lui-même dans son œuvre autobiographique *La Nuit sera calme* : « J'étais alors dans le Midi l'équivalent d'un Algérien aujourd'hui[10] ») ; tous deux ont une relation fusionnelle avec leur mère (de substitution dans le cas de Momo), tous deux veulent « devenir Victor Hugo », etc. C'est ainsi que se profile sous les traits de Momo une figure qui est et n'est pas Romain Gary, comme Gary est et n'est pas Émile Ajar[11].

5. Paule Constant, autrice française, publie en 1980 son premier roman, *Ouregano*, qui formera le chaînon initial de son œuvre[12]. Ouregano est une ville coloniale imaginaire dans un pays d'Afrique indéterminé, mais le personnage d'enfant, Tiffany, 7 ans, fait penser à Paule Constant sous bien des aspects, puisque celle-ci s'inspire de sa propre enfance en Afrique pour le créer. Comme elle l'écrit dans *Mes Afriques*, « tous[s]es romans sont une mise à distance d'une réalité insoutenable pour, en la disséquant, en prendre le

[6] Gary 2019c, II.
[7] Constant 2019.
[8] Chamoiseau 2014.
[9] Lecarme-Tabone 2005, p. 82.
[10] Gary 2019a, p. 22. Bien sûr, cette comparaison n'identifie pas pour autant la situation de Gary à celle des immigrants algériens en France.
[11] Pseudonyme que Gary voulait voir prendre vie et en faire son identité dans la réalité car, comme il l'écrit dans *Vie et mort d'Émile Ajar* : « J'étais las de n'être que moi-même. J'étais las de l'image Romain Gary qu'on m'avait collée sur le dos une fois pour toutes depuis trente ans » (Gary 2019c, II, p. 1434).
[12] Des phénomènes d'écho importants lient l'ensemble de son œuvre.

contrôle à des dizaines d'années[13] ». Sa propre vie est donc réinvestie par l'intermédiaire de la fiction, et dans son œuvre, la marginalité de l'enfant reflète sa propre marginalité passée et présente.

6. Chamoiseau constitue un cas particulier, dans la mesure où *Chemin-d'école*, publié en 1994, est le deuxième volume d'une trilogie véritablement autobiographique, *Une enfance créole*, volume où « le négrillon », en faisant son entrée à l'école primaire, prend véritablement conscience de sa marginalité. Néanmoins, une distanciation est établie entre le narrateur et le personnage enfant, qui interdit de voir dans ce texte un récit autobiographique traditionnel suivant les critères proposés par Philippe Lejeune[14]. En effet, le narrateur parle à la première personne et n'est jamais nommé (même si des liens clairs sont établis entre l'auteur et le narrateur dans certains passages au présent), tandis que le personnage-enfant est désigné par la troisième personne, ce qui témoigne bien d'une volonté d'établir une distance entre l'enfant et le narrateur ; cela mènera le narrateur à qualifier lui-même cette trilogie de « demi-fiction » dans *À bout d'enfance*[15].

7. Ces trois auteurs, à travers des jeux de ressemblance et de différence, créent ainsi des personnages d'enfants qu'ils envisagent comme des miroirs fictionnels d'eux-mêmes. Ainsi, la marginalité de l'enfant fictif pourra servir à illustrer différentes postures auctoriales.

1. Trois enfances « déviantes[16] »

8. Les enfances représentées dans ces trois œuvres sont déviantes par rapport à l'enfance telle qu'elle est envisagée traditionnellement par la critique du récit d'enfance, et ce de différentes manières : refus, tout d'abord, de l'enfance dans son acception biologique et historicisante, mais aussi refus des conceptions dominantes depuis le XVIIe siècle, associant l'enfance aux notions d'innocence, de pureté, de naïveté et de beauté[17].

9. Le cas le plus explicite d'enfance déviante est celle mise en place par Romain Gary. En effet, l'âge de Momo semble problématique : l'enfant a en effet dix ans au début du

[13] Constant 2019, p. 28.
[14] À savoir l'identité entre auteur, narrateur et personnage (Lejeune 1996, p. 15).
[15] Chamoiseau 2017, p. 43.
[16] Par souci de concision et de clarté, chaque partie n'analysera en profondeur qu'une œuvre sur les trois œuvres étudiées.
[17] Ariès 1975, p. 114.

roman, puis se rend compte, à peu près au milieu de l'œuvre, lorsqu'il rencontre son père biologique, qu'il a en réalité 14 ans[18]. Ce retournement, déjà étonnant du point de vue de la vraisemblance de l'œuvre, est doublé d'une incohérence, puisque la date d'arrivée de Momo dans le foyer de Madame Rosa suggère que celui-ci aurait en réalité 17 ans et non 14 ans[19]. Cette incohérence est créatrice de comique mais fait également voler en éclat la pertinence de l'analyse de cette enfance fictionnelle à partir de données biologiques : Momo est bien un enfant, mais son enfance ne dépend pas de son âge, comme en attestent des énoncés tels que : « Jusque-là, je ne peux pas vraiment dire que j'étais un enfant[20] ».

10. Le brouillage des pistes vis-à-vis de la question de l'âge est effectivement récurrent dans l'œuvre, et participe à faire du narrateur-enfant une figure marginale. Le dialogue suivant, entre Momo et Monsieur Hamil, le montre :

> - [...] Un jour, j'irai à Nice, moi aussi, quand je serai jeune.
> - Comment, quand tu seras jeune ? Tu es vieux ? Quel âge as-tu, mon petit ? Tu es bien le petit Mohammed, n'est-ce pas ?
> - Ah ça, personne n'en sait rien et mon âge non plus. Je n'ai pas été daté. Madame Rosa dit que j'aurais jamais d'âge à moi parce que je suis différent et que je ne ferai jamais autre chose que ça, être différent[21].

11. Ici, la question de l'âge est thématisée et rendue problématique à plusieurs niveaux. Tout d'abord, il est possible de noter le détournement de l'expression, coutumière chez les enfants, « quand je serai grand », qui devient dans la bouche de Momo « quand je serai jeune », rendant l'énoncé incohérent dans la mesure où le futur de l'indicatif est associé à l'état présent – jeune – de Moto ; d'où la réaction d'incompréhension de l'interlocuteur, miroir de la réaction possible du lecteur. Incohérente également, la phrase « je n'ai pas été daté », dans laquelle est employé un verbe ayant d'ordinaire comme sujet un objet. Par ailleurs, cet âge problématique est bien présenté comme la source de la différence – l'adjectif « différent » est répété deux fois – de Momo par rapport à la norme, donc de sa marginalité. Cette marginalité tend même à être mythifiée, d'abord parce que l'enfant porte le prénom du prophète de l'islam Mahomet ou Mohammed, et ensuite par la proposition « j'aurai jamais d'âge à moi », vue comme une conséquence de la marginalité

[18] Gary 2019c, II, pp. 904-908.
[19] *Op. cit.*, p. 912.
[20] *Op. cit.*, p. 820.
[21] *Op. cit.*, p. 888.

de l'enfant (« parce que je suis différent et que je ne ferai jamais autre chose que ça, être différent »). Le complément déterminatif du nom « âge » (« à moi »), non nécessaire d'un point de vue sémantique et syntaxique, insiste encore sur la fonction prophétique de Momo, qui doit se départir de son âge propre pour devenir le porte-parole d'une collectivité indéterminée. La marginalité semble donc bien ici déviante, le personnage revendiquant et assumant sa différence.

12. Cette déviance n'est pas absente d'*Ouregano* et de *Chemin-d'école*, au contraire. Paule Constant, notamment, remet l'appartenance de Tiffany à l'enfance en question à plusieurs reprises, dans des énoncés comme « Tiffany n'avait que les apparences de l'enfance[22] », ou « Elle l'avait dit comme un vieillard, comme une femme, elle ne l'avait pas dit comme un enfant[23] ». De même, la distanciation établie dans *Chemin-d'école* entre l'enfant et le narrateur, ainsi qu'entre des épisodes énoncés au passé simple relatant les épisodes de l'enfance et des moments au présent, renvoie l'enfance à une forme d'extériorité indéterminée. Les trois œuvres remettent ainsi en cause la linéarité et l'historicité de l'état d'enfance, et distinguent l'enfance qu'ils représentent des enfances littéraires traditionnelles, tout en s'identifiant eux-mêmes à ces figures fictionnelles. Il s'agit à présent de comprendre quels sont les buts possibles de cette identification.

2. Marginalités politiques : l'enfant contre la pensée coloniale

13. Dans les œuvres, la marginalité « déviante » de ces enfants fictifs vise à contrer une domination raciale ou coloniale, présente dans les trois œuvres du corpus étudié et ont profondément marqué la vie des trois auteurs étudiés : Romain Gary, lui-même immigré polonais en France, représente dans *La Vie devant soi* un enfant d'origine algérienne grandissant dans le quartier parisien déclassé de Belleville en 1970, luttant contre la pauvreté et le racisme ordinaire ; Paule Constant, enfin, a, durant son enfance, accompagné son père, médecin colonial, dans différent pays d'Afrique, expérience qu'elle raconte notamment dans *Ouregano*, roman dont l'intrigue se déroule entre 1952 et 1954 ; Chamoiseau raconte dans *Chemin-d'école* son entrée à l'école primaire, institution néocoloniale par excellence, à Fort-de-France.

[22] Constant 2019, p. 334.
[23] *Op. cit.*, p. 344

14. Paule Constant, particulièrement, fait entrer son lecteur dans un monde où « les enfants ne jouent plus depuis longtemps[24] » et développe l'analogie coloniale entre l'enfant et le colonisé[25]. Tout d'abord, les deux figures sont déplacées à la *marge* de la société coloniale : elles sont toutes deux dessoudées du groupe, désindividualisées, voire réduites à un état d'inexistence par les colons, comme le montre ce passage décrivant les Africains d'Ouregano :

> La faim et la peur effacent les êtres auxquels elles s'agrippent. Celui qui crève de faim se tasse comme s'il rentrait en lui pour une ultime communion, celui qui a peur s'éclipse, les traits gris. On ne les voit plus. […] Les Blancs d'Ouregano ne voyaient pas les Noirs d'Ouregano. Ils voyaient leurs boys qui les volaient, les porteurs d'eau qui scandaient leur marche en ahanant, un commis par-ci par-là, une femme à la rivière, un planton qui en prenait à son aise sous un frangipanier, un chauffeur, un jardinier. Ils voyaient tout ce qui tenait debout, droit encore, mangeant – trop – grâce à eux. […] Les Blancs d'Ouregano ne voyaient pas les Noirs qui crevaient[26].

15. Cet extrait insiste sur la désindividualisation établie par les colons à l'égard des colonisés, notamment par l'accumulation finale réduisant les colonisés à leur fonction (porteurs d'eau, commis, planton, chauffeur, jardinier) et par la locution pronominale *tout ce qui*, objectivant par le pronom neutre *ce* l'ensemble compact, désindividualisé et objectivé des colonisés. Plus encore, le lexique de la disparition (*effacer*, *se tasser*, *rentrer en soi*, *s'éclipser*, *ne pas voir*) rejette les Noirs hors du domaine du visible et les condamne à voir leur identité modelée par le regard des colons, comme en atteste l'alternance entre tournures affirmatives et négatives qui ponctue la répétition du verbe *voir* : les colons « ne [voient] pas les Noirs d'Ouregano. Ils [voient] » des objets purement utilitaires.

16. Cette injonction à disparaître est similaire à celle vécue par l'enfant Tiffany dès son arrivée dans la cité coloniale, de plus en plus souvent poussée à « ne plus faire d'histoires » : « Il y avait belle lurette que Tiffany ne faisait plus d'histoires avec des mots ou des phrases. Il y avait longtemps que Tiffany avait dressé son corps rétif pour qu'il n'exprime plus rien, absent plus que transparent[27] ». Nous retrouvons ici le lexique de l'absence déjà remarqué par rapport aux colonisés (*n'exprimer plus rien*, *absent*, *transparent*). Le pouvoir actantiel

[24] Constant 2019, p. 153.
[25] L'analogie est perceptible dans les traités coloniaux qui mettent en avant l'infériorité intellectuelle et morale des colonisés : ces derniers, comme les enfants, doivent pour les colons être éduqués, ne maîtrisent pas un lexique trop abstrait, etc. (voir par exemple Hardy 2005). Il faut noter que les traités coloniaux n'ont pas l'apanage de cette analogie : le psychanalyste Jean Piaget parle bien, au XXe siècle, d'animisme enfantin, inversant mais conservant l'analogie coloniale, dans *La Représentation du monde chez l'enfant* (Piaget 2003).
[26] Constant 2019, p. 235.
[27] *Op. cit.*, p. 263

de l'individu est rejeté : *ne plus faire d'histoires, corps rétif, discipliné*. L'enfant tente de correspondre à ce que les adultes attendent d'elle, à savoir devenir invisible à leur regard. Le verbe *dresser*, encore, est signifiant, et entre en écho avec des déclarations de Paule Constant par rapport à son enfance : « Éduquer c'était dresser, donc soumettre[28] ». Le dressage correspond à une version plus coloniale de l'éducation en ce qu'il repose explicitement sur un principe de possession et sur le prérequis de l'infériorité de la personne (ou plutôt de l'animal, dans ce cas-ci) à dresser par rapport au dresseur. Qui plus est, il repose sur un principe de punition et de récompense qui traduit une domination coloniale[29].

17. S'instaure donc un double mouvement, d'infantilisation du colonisé et de colonisation de l'enfant, mis en avant par le fait que l'enfant et le colonisé constituent des miroirs l'un de l'autre – même si d'un point de vue matériel, Tiffany, blanche et fille d'un médecin colonial, est mieux lotie que la plupart des personnages noirs que le texte décrit. Cette analogie correspond à celle qu'a vécue l'autrice pendant son enfance, comme elle l'écrit dans *Mes Afriques* :

> Les enfants soumis parce qu'ils entraient dans les lignes et appliquaient les codes, filaient doux, et avaient droit à l'amour comme à la reconnaissance suprême des parents. Les autres, « les insoumis », dénomination bagnarde, carcérale et militaire, devaient être brisés avec les méthodes utilisées par les militaires, les matons. Pas d'autre solution que de se soumettre, au moins en apparence, avec de grands épisodes de colère et de fureur qui me faisaient me dresser devant l'autorité jusqu'à ce que j'utilise consciemment ou inconsciemment la transgression qui m'empêcha de sombrer psychiquement[30].

18. Tiffany, dans le roman, semble suivre le cheminement de l'autrice durant sa jeunesse, alternant entre « grands épisodes de colère » et soumission apparente, ce qui met bien en avant l'analogie entre la vie de l'autrice et celle de son personnage. La révolte la plus évidente, qui fait de Tiffany une « insoumise », prend place dans le cercle clos de l'école coloniale, lieu hautement symbolique du double dressage de l'enfant et du colonisé. En effet, Tiffany, définie comme un cancre dès le début du roman, est victime d'une oppression de plus en plus violente de la part de son enseignante :

[28] *Op. cit.*, p. 36.
[29] Voir par exemple Mendel 1973, p. 7 : « Toutes les formes d'exploitation de l'homme par l'homme, aussi bien religieuses qu'économiques, aussi bien du colonisé, de la femme, que de l'enfant, utilisaient à leur profit le Phénomène-Autorité, dérivé de la dépendance biologique et psycho-affective du petit enfant par rapport aux adultes ».
[30] Constant 2019, p. 36.

> Elle [l'institutrice] n'acceptait pas dans la petite fille ce côté qui échappait à l'enfance, lui semblait-il, sans pour autant être récupéré ni par l'âge adulte ni par ces âges intermédiaires que l'on dit ingrats. Tiffany n'était rien. Rien ces yeux gravement dessinés dans ce visage flou, rien ce corps aigu dans ces vêtements d'enfant, marqués au col ou dans les coutures huit, dix ou douze ans, ridicules avec ces fleurettes, ces petits lapins brodés au point de chaînette, Blanche-Neige et la maison des sept nains. Tiffany n'affichait que les apparences de l'enfance.
> Pour le moral, on attendait aussi un élan, un signe de soumission, un effort qui lui rendît son enfance. Elle ne faisait rien, sans pour autant se faire oublier. Elise l'avait bien senti. Depuis le début de l'année elle essayait de la faire disparaître. [...] Tiffany ne réagissait pas, elle s'était forgée devant les mots des adultes une indifférence sans mesure. Les injures qui la frappaient ne faisaient que rebondir, Élise les recevait encore chaudes de sa colère et de son mépris[31].

19. La haine de l'institutrice pour la petite fille a pour cause avant tout dans la marginalité de cette dernière : Tiffany ne correspond pas à l'enfance telle que se la représente l'adulte (à savoir une enfance montrant des « signe[s] de soumission »), sans pour autant appartenir à une autre classe d'âge (« ce côté qui échappait à l'enfance [...] sans pour autant être récupéré ni par l'âge adulte ni par ces autres classes d'âge que l'on dit ingrats »). Cette impossibilité de faire entrer la petite fille dans les cadres imposés par la société fait naître la colère de l'institutrice, ainsi que la volonté de « faire disparaître » Tiffany, ou de la « briser », pour reprendre le terme utilisé par Paule Constant dans *Mes Afriques* que nous citions plus haut[32]. Le cadre fictionnel de l'œuvre permet ainsi à l'autrice de mettre en avant la marginalité de son personnage par l'inadéquation de ce dernier à sa classe d'âge. La marginalité se mue même en révolte, perceptible dans l'indifférence apparente de l'enfant, qui semble manifester un refus passif de l'ordre établi. La métaphore du rebondissement des injures (« Les injures qui la frappaient ne faisaient que rebondir, Élise les recevait encore chaudes de sa colère et de son mépris ») montre bien le caractère offensif de la résistance de l'enfant aux attaques des adultes, qui finissent par être renvoyées, presque au sens propre par la métaphore, à ces derniers. Finalement, la tentative de « faire disparaître », de réduire l'enfant – le colonisé – à « rien » (le mot est répété dans la citation) échoue dans la mesure où l'enfant déviant, malgré – ou grâce à ? – un « visage flou », stigmate des sévices subis, finit par développer une résistance aux attaques lancées contre lui, et à échapper aux cadres imposés. Cette émancipation est

[31] *Op. cit.*, p. 334.
[32] Constant 2019, p. 36.

souvent permise au préalable, dans la fiction et en dehors d'elle, par une démarche d'ordre poétique.

3. Marginalités poétiques : fictions d'enfance et création littéraire

20. En effet, dans les trois œuvres, la révolte de l'enfant est permise par une échappée vers le domaine de la création : dans *La Vie devant soi*, Momo manifeste sa volonté de contourner « les lois de la nature » et de créer un « monde à l'envers » qui remplacerait le monde réel[33]. Ce faisant il se fait le représentant fictionnel de Gary lui-même qui, en façonnant Émile Ajar, affiche sa volonté de « parler à l'envers, pour espérer peut-être exprimer quelque chose de vrai[34] ». Dans *Ouregano*, Tiffany va découvrir un lieu, qu'elle surnommera « l'Endroit », dans lequel elle va s'isoler, développer son imagination par les livres et rêver d'un autre monde. Cette étape s'avère nécessaire à l'apprentissage de la transgression et à la révolte à venir, mais également essentielle à la poétique de Paule Constant, dont le but est de déconstruire l'histoire familiale par la fiction :

> Je m'emparais de la trame de l'histoire familiale, je la traitais à ma façon en la sortant des plis dans laquelle elle reposait, bousculant par le style la manière dont elle avait toujours été racontée, arrachant les masques, me moquant – tout en la fustigeant – d'une société qui par prééminence appartenait à mes parents. Et surtout en l'ayant portée dans un roman, j'avais pris le contrôle d'une histoire, d'un lieu, de personnages dont je niais la réalité en les emportant dans mon imaginaire[35].

21. Dans *Chemin-d'école*, l'émancipation naît du lieu même de l'oppression : l'école primaire. Contrairement à Tiffany qui trouve un lieu isolé, à l'écart du monde des adultes, le « négrillon » de Chamoiseau s'émancipe, peu à peu, sur les bancs de l'école qui cherche à le « coloniser ». L'oppression vécue par le « négrillon » est semblable à celle que subit Tiffany à l'école coloniale, bien que, dans le cas de Chamoiseau, elle soit guidée par le racisme de l'école néocoloniale incarné par le Maître d'école lui-même antillais. Chamoiseau, à la différence de Constant, néanmoins, déplace la lutte sur le champ spécifique de la langue, comme en témoigne le sentiment d'étrangeté de l'enfant vis-à-vis de la langue française dès le premier jour d'école : « Ce fut le Maître qui s'exprima. Et

---

[33] Gary 2019c, II, p. 953 : « C'est Madame Nadine qui m'a montré comment on peut faire reculer le monde et je suis très intéressé et le souhaite de tout cœur ».
[34] *Op. cit.*, p. 1020.
[35] Constant 2019, p. 76 [à propos d'*Ouregano*].

là, le négrillon prit conscience d'un fait criant : *le Maître parlait français*[36] ». Le ton est donné, et l'école apparaît d'emblée comme le lieu d'une farouche lutte entre le français et le créole, manifestant une diglossie effective et des réalités d'ordre politique. Le roman crée de fait deux espaces : un espace « français », dans la classe, et un espace « créole », dans la rue et la cour de récréation ; deux espaces idéologiques, mais surtout poétiques, distincts et opposés :

> La langue créole ici devenait maîtresse-pièce : les rancœurs accumulées à l'en-bas du français l'avaient chargée de latences terribles. Interdite en classe, elle pouvait ici (en mots-rescapés, en mots-mutants, en mots-glissants, en mots-cassés-ouverts, en mots-désordres, en mots-rafales hallucinés…) transmuer les bons-sentiments en chimies fielleuses, casser un sanglot apeuré en hoquet de chien-fer, raidir un tremblement en épilepsie brute. Les caprons, électrisés, devenaient de désespérés fauves. Les déjà-pas-bons, plus cruels encore. Ce qu'on avait fait d'elle révélait une mâle efficience dans ces zones illicites. On y lapait comme meute à l'abreuvoir. On s'y vautrait comme horde en irruption dans un temple interdit. *Ô la langue, ici, était un univers !*…[37]

22. La libération de la langue créole hors de la classe se fait bien en réaction aux discriminations du maître d'école (« les rancœurs accumulées à l'en-bas du français » ; « interdite en classe, elle pouvait ici […] transmuer les bons sentiments en chimie fielleuse »). L'opposition créée par l'école entre les deux langues va permettre aux enfants de mettre en avant les qualités esthétiques du créole et ses aspects poétiques, que l'école lui nie. Le créole se caractérise en effet ici par son caractère offensif, comme en témoigne le lexique utilisé, hyperbolique et fort de comparaisons et de métaphores : « chimies fielleuses », « casser », « raidir », « en épilepsie brute », « désespérés fauves », « plus cruels encore », « mâle efficience », « zones illicites », « comme meute à l'abreuvoir », « comme horde en irruption dans un temple interdit ». Le créole est bien envisagé comme une langue de la révolte et de l'interdit. Il est également une langue de la vitalité, de la totalité, une langue qui accepte les constructions, les ajouts ou les néologismes, dont l'extrait se veut mimétique, comme en atteste l'accumulation « en mots-rescapés, en mots-mutants, en mots-glissants, en mots-cassés-ouverts, en mots-désordres, en mots-rafales hallucinés… ». Le créole se définit donc comme une langue malléable, créatrice, poétique (voire lyrique : « Ô […] »), une langue qui peut exprimer la totalité de l'univers (« *Ô la langue, ici, était un univers…* »).

[36] Chamoiseau 2014, p. 63.
[37] *Op. cit.*, p. 127.

23. Le « négrillon » semble évoluer entre ces deux espaces du français et du créole, sans appartenir entièrement ni à l'un ni à l'autre. Cette indécision implique qu'il ne se situe pas dans une révolte frontale à l'encontre du français, contrairement à son camarade Gros-Lombric. Il semble justement balancer entre deux modèles contradictoires, l'un représenté par le Maître, l'autre par Gros-Lombric :

> Je t'accorde, cher Maître, l'élévation du livre en moi. À force de vénération, tu me les as rendus animés à jamais. Tu les maniais au délicat. Tu les ouvrais avec respect. Tu les refermais comme des sacramentaires. Tu les rangeais comme des bijoux. Tu les emportais chaque soir comme les trésors d'un rituel sans âge dont tu aurais été l'ultime hiérophante.
> Je te sais gré, Gros-Lombric, de ta parole souterraine, tu t'enfuyais par là, tu te réfugiais là, tu résistais là, tu l'habitais d'une minutie immodérée, et cette griffe-en-terre lui conférait une force latente – je n'en percevrai la déflagration qu'une charge d'années plus tard malgré l'oubli de ta figure et du son de ta voix. (Tu n'étais pas conteur, tu étais toutes mémoires)[38].

24. Il est remarquable ici que le narrateur emploie la première personne du singulier, rendant l'énoncé actuel depuis la situation d'énonciation, et manifestant – l'une des seules fois dans les trois volumes d'*Une enfance créole* – l'identité entre le narrateur et l'enfant. La marginalité du négrillon n'est ainsi pas à chercher dans la révolte de ce dernier contre le français, mais dans celle qui consiste dans la conciliation de deux langues présentées comme inconciliables, qui distingue ce dernier de l'ensemble des autres personnages et est à l'origine de sa manière d'être hors de tout système. Cette imbrication est également le reflet de la poétique de l'auteur : « À mesure-à mesure, la petite langue créole de sa tête fut investie d'une chique taille de langue française, de mots, de phrases… Cela ne devait plus s'arrêter…[39] ». Les points de suspension laissent supposer, à la toute fin de l'œuvre, un lien entre l'enfant et l'auteur qui écrit.

25. Le double patronage de l'enfant fait par ailleurs fortement écho aux conceptions de la Créolité développées par Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant dans *Éloge de la Créolité*, la Créolité reposant justement sur l'entremêlement des cultures et des langues, mais également sur l'actualisation « de ce regard d'enfance, questionneur de tout, qui n'a pas encore ses postulats et qui interroge même les évidences[40] » dans l'écriture. Avec *Chemin-d'école*, Chamoiseau semble donc bien vouloir à la fois revenir à

[38] *Op. cit.*, p. 180.
[39] *Op. cit.*, p. 201.
[40] Bernabé, Chamoiseau, Confiant 2010, p. 24.

l'origine de sa propre poétique et faire de l'enfance le fondement de cette poétique. Pour le dire autrement, l'enfance est l'origine de l'écriture, mais elle est aussi à retrouver au moment de l'écriture ; elle est au fondement de la création littéraire.

26. Cet idéal de l'enfance a néanmoins ses limites et ne semble pas tout à fait retrouvé dans l'œuvre ; la langue du « négrillon » tend en effet à disparaître, car elle prend la forme de « paroles sacrales dont [l'auteur] n'[a] plus mémoire[41] », impossibles à retranscrire vraiment ; d'où la tentative, sans cesse renouvelée, de faire advenir l'enfance dans l'écriture, comme le narrateur l'écrira dans *À bout d'enfance*, le dernier volume de la trilogie autobiographique de Chamoiseau : « Mémoire, écoute : aide-moi à lui transmettre ce conte, telle une demi-fiction capable de le restituer un peu à mon esprit…[42] ». La fiction vise donc bien à combler les manques des souvenirs, à réactualiser l'enfance, fondement de l'écriture et de l'identité de l'auteur, dans l'œuvre.

Conclusion

27. Il est remarquable que trois écrivains d'horizons différents utilisent des fictions d'enfance pour créer leur posture auctoriale. La représentation d'une marginalité enfantine semble bien avoir pour but de refléter la marginalité des écrivains eux-mêmes et, surtout, d'être mise à profit par ces derniers, pour représenter fictivement leurs propres idéaux politiques et esthétiques.

28. Le lien entre les écrivains et ces enfants fictifs est à double sens ; en effet, d'un côté, ces enfants littéraires sont utilisés par les écrivains pour servir leurs propos et leur posture auctoriale : ils sont donc modelés par ces derniers. Mais, d'un autre côté, se développe un « idéal d'enfance » particulier, dans lequel l'enfance devient un but à atteindre. Momo est un reflet de Gary, mais plus encore, c'est un enfant-poète, prophète, apte à faire advenir des choses dans la réalité ; Tiffany est bien un reflet de l'enfance de Paule Constant, mais elle est surtout un personnage marqué par « l'absence au monde qui est une absence au temps[43] », symptôme et mémoire d'une société en perdition, amené à être refiguré d'œuvre en œuvre à travers les personnages de Balta (*Balta*, 1983), Chrétienne (*La Fille du*

[41] Chamoiseau 2014, p. 139.
[42] Chamoiseau 2017, p. 43.
[43] Constant 2019, p. 252.

Gobernator, 1994) ou encore Olympe (*Des chauve-souris, des singes et des hommes*, 2016); le « négrillon » de Chamoiseau est bien une figuration qui renvoie à l'enfance de l'auteur, mais il est aussi l'idéal à réanimer dans l'acte d'écrire. Ainsi, il semble que le but de ces auteurs est double : il s'agit à la fois d'imprégner leurs textes de leur enfance et de s'imprégner eux-mêmes de ces enfances déviantes ; d'invoquer l'enfance et de « faire acte d'enfance » par l'écriture.

Références bibliographiques

Ariès, Philippe, 1975, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Éd. du Seuil.

Bernabé, Jean, Chamoiseau, Patrick, Confiant, Raphaël, 2010, *Éloge de la Créolité*, éd. bilingue français/anglais, Paris, Gallimard.

Chamoiseau, 2014, *Une enfance créole II : Chemin-d'école*, Paris, Gallimard.

Chamoiseau, 2017, *Une enfance créole III : À bout d'enfance*, Paris, Gallimard.

Constant, 2019, *Mes Afriques*, Paris, Gallimard.

Gary, Romain, 2019a, *La Nuit sera calme*, Barcelone, Gallimard.

Gary, Romain, 2019b, *Romans et récits*, I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

Gary, Romain, 2019c, *Romans et récits*, II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

Hardy, Georges, 2005, *Une conquête morale : l'enseignement en A.O.F.*, Paris, L'Harmattan.

Lecarme-Tabone, Éliane, 2005, *La Vie devant soi de Romain Gary (Émile Ajar)*, Paris, Gallimard, « Foliothèque ».

Lejeune, Philippe, 1996, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éd. du Seuil.

Mendel, Gérard, 1971, *Pour décoloniser l'enfant : sociopsychanalyse de l'autorité*, Paris, Payot.

Piaget, Jean, 2003, *La Représentation du monde chez l'enfant*, Paris, Presses Universitaires de France.

Porra, Véronique, 2005, « De la marginalité instituée à la marginalité déviante ou que faire des littératures africaines d'expression française contemporaines ? », *Revue de littérature comparée*, 314 [En ligne] consulté le 4 février 2020, https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2005-2-page-207.htm.

Vitrac, 2000, *Victor ou Les enfants au pouvoir*, Paris, Gallimard.

Pour citer cet article – *To cite this article* : Walther, Charlène, 2023, « “Un jour, je parlerai sûrement comme tout le monde, c’est fait pour ça”. Fictions d’enfance et marginalités auctoriales chez Romain Gary, Paule Constant et Patrick Chamoiseau », Numéro thématique *Marginalités et écritures : les imaginaires de la représentation de soi dans la fiction narrative*, coord. par Ndiaye Sarr & Sergio Fregoso Sánchez, *Imprévue*, n° 1(2023), <lien>, mis en ligne le jj/mm/aaaa/, consulté le jj/mm/aaaa.

Marginalité et colonialité dans *Tríptico de la infamia* (2014) de Pablo Montoya

Marginality and coloniality in *Tríptico de la infamia* (2014), by Pablo Montoya

Marginalidad y colonialidad en *Tríptico de la infamia* (2014), de Pablo Montoya

Charles-Élie Le Goff[1]

Résumé : *Tríptico de la infamia* (2014), du Colombien Pablo Montoya, fait entrer en résonance la violence subie par les indigènes en Amérique, lors de la conquête hispanique et de la colonisation, et celle qui s'exerçait en Europe durant les guerres de religion. Le roman adopte le point de vue de trois peintres protestants du XVIe siècle, dont le dernier n'est autre que Théodore de Bry – qui a notamment illustré la *Très brève relation de la destruction des Indes*, de Bartholomé de las Casas –, et nous propose un nouveau regard sur les représentations que se faisaient les Européens du continent américain, pour eux lointain, et de ses habitants. Cet article examinera les modalités d'écriture à l'œuvre pour retranscrire les relations de pouvoir nées dans ce tournant de l'histoire et pour appréhender, via la littérature, la marginalité telle qu'elle se faisait jour à cette époque.
Mots-clés : Littérature colombienne contemporaine, Pablo Montoya, Écriture de l'histoire, Jacques Le Moyne, Théodore de Bry

Abstract: *Tríptico de la infamia* (2014), by Colombian Pablo Montoya, compares the violence suffered by the Amerindians, in the Hispanic conquest and colonization of Latin America, with that in Europe during the French Wars of Religion. The novel adopts the viewpoint of three Protestant painters of the sixteenth century, the last of them being none other than Theodor de Bry –who notably illustrated *A Short Account of the Destruction of the Indies* by Bartolomé de las Casas–, offering a new perspective on vision of Europeans about the American continent, for them distant, and its native inhabitants. This article examines the writing methods employed to transcribe relations of power arisen from this historical turning point and to comprehend, within the literature, marginalization as it occurred during this period.
Keywords: Contemporary Colombian literature, Pablo Montoya, Historical writing, Jacques Le Moyne, Theodor de Bry

Resumen: En *Tríptico de la infamia* (2014), del colombiano Pablo Montoya, sintonizan las violencias que sufrieron los indígenas en América, durante la conquista hispánica y la colonización, con las que acaecían en Europa durante las guerras de religión. La novela adopta el punto de vista de tres pintores protestantes del siglo XVI, el último de los cuales no es otro que Theodor de Bry –quien ilustró en particular la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, de Bartolomé de las Casas–, y nos propone una nueva mirada sobre las representaciones que tenían los europeos del continente americano, para ellos lejano, y sus habitantes. Este artículo examinará las modalidades de escritura

[1] Charles-Élie Le Goff est professeur agrégé d'Espagnol au lycée Émile Zola de Rennes, chargé de cours à l'Université Rennes 2 et chercheur associé à l'Institut de Recherche Intersite d'Études Culturelles (IRIEC), à l'Université Paul Valéry-Montpellier 3. En novembre 2021, il a soutenu une thèse intitulée « Trois romans colombiens aux prises avec l'histoire : de la transcription à la réécriture (Juan Gabriel Vásquez, Evelio Rosero, Pablo Montoya) », sous la direction de Karim Benmiloud.
Signature institutionnelle : Univ Paul Valéry Montpellier 3, IRIEC EA 740, F34000, Montpellier, France.
Courriel : charles-elie[dot]legoff[at]univ-rennes2[dot]fr

empleadas para transcribir las relaciones de poder que nacieron durante este giro histórico y aprehender, a través de la literatura, la marginalidad tal como se manifestaba en aquel entonces.
Palabras clave: Literatura colombiana contemporánea, Pablo Montoya, Escritura de la historia, Jacques Le Moyne, Théodore de Bry

Introduction

1. *Tríptico de la infamia*[2] (2014), du Colombien Pablo Montoya, revient sur le tournant historique majeur – et rebattu en littérature hispano-américaine – qu'ont constitué la conquête et la colonisation de l'Amérique, mais via un traitement inaccoutumé puisqu'il réexamine ce passé depuis le point de vue de trois artistes protestants européens victimes de persécutions lors des guerres de religion. Le dernier d'entre eux n'est autre que le célèbre graveur liégeois Théodore de Bry (1528-1598), dont nous est présenté le long travail d'illustration et d'impression de la *Très brève relation de la destruction des Indes*[3], réquisitoire de Bartholomé de las Casas contre les exactions commises par la Couronne espagnole en Amérique. Le roman interroge l'influence qu'ont pu avoir Jacques Le Moyne de Morgues (1533-1588) et François Dubois (1529-1584) sur De Bry, tant d'un point de vue artistique que depuis la perspective des souffrances qu'ils ont tous trois vécues. C'est ainsi qu'entrent en résonance la violence telle qu'elle s'exerçait à cette époque en Europe et celle qui était perpétrée sur le territoire américain. Ce faisant, le texte donne à reconsidérer la marginalité dans le contexte des années qui suivirent la conquête de l'Amérique par l'Espagne.
2. À l'instar de certains retables du Moyen Âge et de la Renaissance, ce roman se structure en trois panneaux, dont chacun se penche sur l'un des peintres précédemment cités. Le premier est consacré à Jacques Le Moyne et à son séjour sur le territoire de l'actuelle Floride, entre juin 1564 et septembre 1565, lors duquel ce cartographe et peintre originaire de Dieppe a représenté ce qu'il a vu, notamment les us et coutumes des autochtones rencontrés. Le deuxième volet est une reconstitution de la biographie de François Dubois qui, au soir de sa vie, a réalisé *Le Massacre de la Saint Barthélémy*[4], ce célèbre tableau où refait surface le paroxysme de la violence religieuse du XVIe siècle. Quant à la troisième et dernière partie, elle se focalise sur le liégeois Théodore de Bry et sur le cheminement l'ayant conduit à illustrer l'ouvrage de Las Casas.

---

[2] Le roman a notamment été récompensé par le prestigieux prix Rómulo Gallegos en 2015 et a été traduit en français par Jean-Marie Saint-Lu aux éditions du Rocher (2018), sous le titre *Triptyque de l'infamie*. Nous utiliserons cette version pour citer le texte.
[3] La première édition (imprimée à Séville) de la *Brevisima relación de la destrucción de las Indias* remonte à 1552 et l'édition latine de De Bry date de 1598.
[4] *Le Massacre de la Saint-Barthélemy*, vers 1572-1584, huile sur bois de noyer, 93,5 X 154,1 cm, Musée cantonal des Beaux-Arts (Lausanne).

3. C'est par le prisme de la religion et d'un point de vue géographique que la marginalité sera d'abord observée. Le roman représente en effet l'Amérique du XVIe siècle comme un territoire d'exil ou une terre promise pour les protestants mais, dans le même temps, comme un espace périphérique qui avait été conquis et où les habitants indigènes étaient asservis. Nous analyserons par la suite la question de la représentation de soi en nous intéressant aux tatouages et aux peintures corporelles, pratiques que le personnage de Jacques Le Moyne découvre lors de son voyage, qu'il s'approprie et qui seront source de marginalisation, à son retour sur le « vieux continent ». Enfin, *Tríptico de la infamia* revient sur cette période charnière durant laquelle s'est mise en place une colonialité du pouvoir[5] qui reléguait le continent américain à une place subalterne. Il conviendra, en dernière instance, de se pencher sur la focalisation retenue pour envisager ladite époque – l'Europe des guerres de religion – afin de questionner ce choix d'écriture dans le roman d'un auteur colombien.

1. Marginalités religieuses et territoriales

4. La trame narrative de *Tríptico de la infamia* propose une mise en regard des violences subies par deux populations marginalisées au XVIe siècle : les protestants, pendant les guerres de religion qui ont ravagé l'Europe, et les peuples indigènes, à partir de l'arrivée des Espagnols en Amérique. Dans un cas comme dans l'autre, la religion a été l'un des principaux vecteurs de marginalisation.

5. Remarquons tout d'abord que, si l'on écarte les quelques passages se déroulant au XXIe siècle, la diégèse s'inscrit très précisément dans l'ère des « guerres de religion ». D'une part, le roman fait référence, dès les premières lignes, au massacre de Wassy – que certains historiens considèrent comme le commencement de cette période[6]. Ces affrontements eurent lieu en 1562 et opposèrent les troupes du duc de Guise à des protestants dont 50 furent tués et 150 blessés. D'autre part, l'*excipit* – les dernières lignes – de *Tríptico de la infamia* donne à voir la fin du travail d'édition mené par Théodore de Bry

[5] Ce concept a été développé par le sociologue péruvien Aníbal Quijano (1928-2018). Il distingue la « colonialité » du terme « colonialisme » : « […] la colonialité s'est constituée dans la matrice de ce pouvoir, capitaliste, colonial/moderne et eurocentré. Cette colonialité du pouvoir s'est avérée plus durable et plus enracinée que le colonialisme au sein duquel il a été engendré, et qu'il a aidé à s'imposer mondialement » (Quijano 2007, p. 112).
[6] Jouanna et al. 1998, p. 110.

qui imprima la version latine de la *Très brève relation de la destruction des Indes* en 1598[7]. Cette même année était signé l'édit de Nantes, lequel accordait notamment des droits de culte aux protestants et marqua la fin des guerres de religion, bien que son adoption n'entrainât pas l'achèvement définitif des affrontements. Si les seuils du roman coïncident avec les bornes chronologiques desdites guerres, un certain nombre de références émaillent également le texte, insistant sur la violence de la période : le deuxième panneau du triptyque, entièrement consacré à François Dubois se conclut sur l'*ekphrasis*[8] de son célèbre tableau *Le Massacre de la Saint Barthélémy* où est par exemple détaillé l'acharnement de cruauté à l'encontre de l'amiral de Coligny, alors chef du parti protestant. La fureur de ces exactions est en outre mise en lumière à la fin de la première partie, lorsqu'il est question d'un autre massacre, celui de l'expédition menée en 1564 par René de Laudonnière et qui avait pour objectif de préparer l'installation d'une colonie huguenote sur les terres de l'actuelle Floride : la plupart des membres furent décimés, parce qu'ils embrassaient la religion réformée, lors de l'assaut de Menéndez de Avilés, mandaté par Phillipe II d'Espagne, sous le titre d'*adelantado*[9] ; Jacques Le Moyne en fut l'un des rares survivants.

6. Quant aux populations indigènes, elles apparaissent en première partie, lorsque l'expédition de Laudonnière arrive en Amérique. Les premiers individus rencontrés par les membres expéditionnaires sont deux hommes dont l'un a un comportement étrange, qui ne tarde pas à être élucidé : il a été mutilé et plus précisément émasculé par les Espagnols[10]. Dès l'arrivée sur le continent américain, la violence dont ont fait preuve les conquistadors est ainsi inscrite dans le corps des autochtones, qui en portent les stigmates. Mais c'est la troisième partie de l'ouvrage qui insiste le plus sur les horreurs de la conquête puisqu'y sont décrites et commentées les gravures de Théodore De Bry qui illustrent l'ouvrage de Bartolomé de Las Casas.

7. Protestants et indigènes sont donc présentés comme ayant été les victimes d'une entreprise de marginalisation. Mais il n'était pas seulement question de domination et

[7] Las Casas 1598.
[8] Michèle Aquien et Georges Molinié définissent l'ekphrasis comme un : « discours qui décrit une représentation […] : cette représentation est donc à la fois elle-même un objet du monde, un thème à traiter, et un traitement artistique déjà opéré, dans un autre système sémiotique ou symbolique que le langage » (Aquien, Molinié 1992, p. 121).
[9] Dans le contexte de la conquête, il s'agissait d'un navigateur à qui l'on confiait le commandement d'une expédition maritime, lui concédant l'administration des terres conquises.
[10] Montoya 2018, p. 50.

d'exclusion, on a par ailleurs tenté de les invisibiliser, en empêchant les protestants de se réunir pour célébrer leur culte et en les persécutant ; en massacrant les populations indigènes ou en les réduisant à l'esclavage mais plus insidieusement en effaçant les cultures de ces peuples pour les remplacer par celle de l'envahisseur, qui a notamment imposé sa religion. On peut alors parler de « conquête spirituelle » pour reprendre une formule utilisée par Enrique Dussel lorsqu'il développe le concept d'occultation de l'autre dans le contexte de la prétendue « découverte » de l'Amérique, en jouant sur la dichotomie *descubrimiento/encubrimiento*, comme si l'Amérique avait été découverte puis recouverte[11].

8. Pour replonger dans ces processus d'invisibilisation et les questionner, le roman nous introduit dans la vie de ces trois peintres dont les travaux prennent le contrepied dudit processus, dans la mesure où ils s'appliquent à en laisser des traces, pour ainsi dire, visibles. Ces personnages sont doublement marginaux : en raison non seulement de leur appartenance religieuse mais encore de leur statut d'artiste, qui en fait des observateurs de la société, en retrait de cette dernière. Jacques Le Moyne, François Dubois et Théodore de Bry prendront d'autre part des positions qui, sans être marginales, sont du moins singulièrement critiques, vis-à-vis du traitement réservé aux indigènes d'Amérique.

9. Dans *Tríptico de la infamia*, ces différents types de marginalité invitent à réfléchir à la question territoriale puisque l'Amérique y est dépeinte, dans un premier temps, à l'image de la représentation que s'en faisaient les européens du XVI[e] siècle, à savoir comme un espace périphérique. Il s'agit d'une région que les puissances du « vieux continent » avaient conquise, colonisée et où les habitants indigènes étaient asservis. Cette idée d'un continent dont on pille les richesses avec voracité pour les importer en Europe, d'un territoire qui n'existe aux yeux du pouvoir qu'en raison des ressources qu'il présente est soulignée, en particulier dans la troisième partie, lorsqu'il est question de l'exploitation froide et insensible des Espagnols. Et même si le roman ne manque pas de rappeler la chronologie des différentes lois promulguées depuis la métropole pour tenter de contrecarrer cette exploitation, il insiste néanmoins sur leur inefficacité en rappelant la

[11] « La Modernité […] "naquit" quand l'Europe put s'affronter à un "Autre" qu'elle-même et le contrôler, le vaincre, le violenter ; quand elle put se définir comme un "égo" découvreur, conquérant, colonisateur de l'Altérité constitutive de la propre Modernité. De toute façon, cet Autre ne fut pas découvert en tant que Autre, mais bien occulté car il fut assimilé à ce que l'Europe était depuis toujours. De sorte que 1492 est le moment de naissance de la Modernité comme concept correct de l'origine d'un mythe de violence sacrificielle très particulier et, en même temps, comme processus d'occultation du non-européen » (Dussel 1992, pp. 5-6).

fameuse sentence antilogique et contradictoire : « *se acata, pero no se cumple*[12] » traduite par « on obéit à la loi, mais on ne l'applique pas[13] ».

10. Le continent américain apparaît enfin comme un territoire d'exil ou une terre promise pour les protestants. L'objectif de l'expédition de René de Laudonnière était en effet de préparer l'installation d'une communauté huguenote en Amérique, permettant d'échapper aux persécutions et à la mort.

11. Il convient alors de se pencher sur la façon dont on représente cet espace géographique au début du roman. L'Amérique est d'abord imaginée, rêvée et envisagée par le truchement des cartes car Jacques Le Moyne, sur lequel se focalise la première partie, est cartographe. Le texte est imprégné des réflexions de ce personnage au sujet de la façon de représenter ce territoire inconnu. Il y est, entre autres, fait mention des créatures monstrueuses et improbables qui figurent sur les premières cartes maritimes[14] et que s'attendaient à rencontrer les voyageurs, telles que les fameuses sirènes, fruit de l'imagination et du délire de Christophe Colomb et qu'il évoque dans son journal de bord, *Diario de a bordo*[15]. Mais la cartographie présente également des enjeux stratégiques et géopolitiques comme ne manque pas de le faire remarquer Philippe Tocsin, maître de Jacques Le Moyne : « Nous faisons des cartes avec des cercles, des carrés, des lignes et des points, mais la vérité est que nous décrivons des relations de pouvoir, des divisions hiérarchiques, des ambitions sociales et des rêves[16] ». Se mêlent et se confondent ici les désirs d'aventure et les velléités d'appropriation qui annoncent, en creux, des violences à venir et qui font songer à ces vers tirés du sonnet *Les Conquérants*, écrit par le plus cubain de tous les Parnassiens, José Maria de Heredia (1842-1905) : « De Palos de Moguer, routiers et capitaines / Partaient, ivres d'un rêve héroïque et brutal[17] ».

12. Le choix de faire entrer l'Amérique dans le roman via les cartes n'est pas anodin. Il confère dès les abords de l'œuvre une dimension lointaine, périphérique et marginale à ce continent, que les Européens du XVIe siècle s'imaginaient comme mystérieux, parfois effrayant, mais qui constituait dans le même temps un objet de fantasmes et de convoitise.

---

[12] Montoya 2016, p. 295.
[13] Montoya 2018, p. 446.
[14] *Op. cit.*, p. 29.
[15] Colomb 1985, p. 184.
[16] Montoya 2018, p. 78.
[17] Heredia 1981, p. 135.

2. Les tatouages de Jacques Le Moyne

13. Le personnage de Jacques Le Moyne retient tout particulièrement notre attention en ce qui concerne la marginalité et la représentation de soi dans *Tríptico de la infamia*. C'est le seul des trois peintres à s'être rendu sur le territoire américain et nous nous intéresserons, dans cette deuxième partie, à l'une de ses caractéristiques, à laquelle le roman fait la part belle : ses tatouages.

14. Les premiers contacts que vont nouer les indigènes Timucuas et les Français sont amicaux, comme l'atteste la proximité qui s'instaure entre Le Moyne et Kututuka, l'un des membres du groupe autochtone, notamment autour de la pratique des peintures corporelles et du tatouage. Jacques Le Moyne va s'approprier cet usage de telle sorte qu'il devient un passeur mais aussi quelqu'un d'atypique puisque, pour être peint et tatoué, il doit retirer ses vêtements et transgresser la convention sociale européenne réprimant la nudité publique et l'exhibitionnisme. Il s'intéresse à cette pratique picturale sans aucune intention de hiérarchiser les arts, sans faire prévaloir ses propres représentations. Il jette ainsi un pont entre deux cultures que tout semble opposer. Cette fonction de Le Moyne est d'ailleurs clairement identifiée lorsqu'il utilise son pinceau pour peindre le corps d'un autre : « Il établit un pont qui unissait, à sa façon, la brillante veille américaine aux vieux rêves européens[18] ».

15. Le roman accorde une place privilégiée à ces échanges entre deux mondes. Tout d'abord car il s'agit de l'un des principaux axes thématiques abordés dans la partie consacrée à Le Moyne et qui ressurgira dans les deux suivantes, nous le verrons. En outre, ces pratiques s'apparentent à un mécanisme d'autofiguration en ceci que le peintre est peint, non pas reproduit sur la toile, mais utilisé lui-même comme support, recouvert de peinture et d'encre. Ce procédé, proche de la mise en abyme – au sens où l'artiste n'est pas uniquement celui qui réalise l'œuvre mais également l'ouvrage en soi – est d'ailleurs mis en exergue par le texte à deux reprises : « [...] Enfin il s'était complètement immiscé dans les couleurs. Enfin il était peinture lui-même[19] », « La peau était un tableau, unique et changeant [...][20] ». La réflexion autour du tatouage et de la peinture corporelle est dès lors

[18] Montoya 2018, p. 133.
[19] *Op. cit.*, p. 136.
[20] *Op. cit.*, p. 71.

placée au cœur de l'économie du roman, de telle sorte que Kututuka devient le quatrième personnage peintre de *Tríptico de la infamia*, comme l'onomastique semble le suggérer lorsque Le Moyne fait sa connaissance : « Un des Indiens s'appelait Kututuka. Pour Le Moyne, ce nom signifiait "celui qui peint"[21] ».

16. Le camarade timucua de Le Moyne lui a tatoué sur la main un petit lézard, censé représenter le lien d'amitié qui les unit. Cela constitue une marque du monde indigène que Le Moyne va rapporter avec lui en Europe, qui va l'identifier à ce groupe et qui sera symbolique d'une forme de transformation : il n'est plus le même lorsqu'il rentre d'Amérique. À son retour, Le Moyne est connu comme « le peintre d'Indiens » et c'est ainsi que François Dubois le surnomme, dans le deuxième panneau du roman. Dubois, bien qu'il s'émeuve du sort réservé aux indigènes, décrit Le Moyne comme un marginal, comme un homme ayant frayé avec ce peuple lointain et il considère le cartographe depuis une perspective eurocentriste, dans un premier temps à cause des marques sur son corps, puis en raison de l'admiration que ce dernier porte à ceux qu'il a rencontrés lors de son voyage :

> La première impression que me fit cet homme fut contradictoire. L'aventure qu'il venait de vivre était inscrite sur son corps. Quand je lui serrai la main, je m'aperçus qu'elle était tatouée. Circonstance qui le faisait voir, selon ceux qui comme moi étaient en relation avec lui, comme une sorte de porteur d'exotisme de foire[22].
>
> Un jour, à sa grande contrariété, je lui suggérai qu'il était démesuré de comparer les peintures corporelles indigènes, dont il me montra quelques motifs dans un cahier, avec l'art que nos maîtres pratiquaient dans les églises et les palais[23].

17. La réaction d'Ysabeau, ex-compagne de Le Moyne, est également révélatrice de l'aversion qu'elle ressent vis-à-vis de sa part d'identité indigène, qu'affichent ces traces indélébiles : « Elle me dit qu'elle n'aurait jamais cru que Jacques pût s'enthousiasmer au point de se laisser peindre le corps par les mains d'un sauvage[24] ».

18. Ces considérations, qui font montre d'une position de surplomb chez ces Européens vis-à-vis des indigènes, seront remises en cause plus loin dans le roman, notamment par le biais de cette référence à Michel de Montaigne :

> Monsieur de Montaigne écrivit ensuite sur leur civilisation, et je crois que c'est un des rares qui nous enseignent à voir dans les natifs du Nouveau Monde d'autres formes

[21] Montoya 2018, p. 73.
[22] *Op. cit.*, p. 237.
[23] *Op. cit.*, p. 238.
[24] *Ibid.*

> d'existence. Il est peut-être vrai qu'il n'y a pas grand-chose de barbare dans leurs actions si nous les comparons aux nôtres. En les comprenant, Montaigne parvint à mieux observer les caractéristiques de notre cruauté. Quand il prit parti en faveur des habitants de ces terres et contre les conquistadors, ce fut au nom du droit et de la justice de ceux qui essayent de n'être point atrabilaires en des temps où presque tout le monde l'est[25].

19. L'on retrouve ici les propos tenus par l'humaniste dans le chapitre de ses *Essais* intitulé « Des cannibales », où est dénoncé l'ethnocentrisme[26] européen et où il questionne la notion de barbarie en évoquant l'étonnement de certains Tupinambas (indigènes d'Amazonie), lors de leur venue en France, face aux inégalités sociales criantes qu'ils découvrent[27].

20. Les tatouages refont irruption dans la troisième partie et donnent son titre au quatorzième chapitre. Le personnage-narrateur (qui s'apparente à l'auteur, nous y reviendrons), au cours de recherches au musée de l'Université de Liège en Belgique, rencontre une femme dont le corps en est couvert : « Avec une joyeuse stupéfaction je découvre qu'elle a une grande fleur ouverte sur les épaules et un ophidien ailé sur les bras, peints avec les techniques nouvelles en usage chez les tatoueurs[28] ». Par l'entremise de ces tatouages, le narrateur sera ensuite transporté, comme s'il rêvait, vers la forêt amazonienne, où se confondent ses propres souvenirs de voyage et les rites indigènes décrits dans les documents qu'il consulte :

> Je ferme les yeux et le dragon ailé de l'employée me transporte quelque part dans la forêt vierge, comme l'appellent les francophones. Je la connais un peu par les voyages que j'ai faits au Putumayo et en Amazonie colombienne. [...] Le crachat du chamane qui dit un mot et avec sa main droite fait donner la maraca des premiers jours. [...] Tous sont peinturlurés de la même façon[29].

21. Le lien est donc établi entre cette pratique actuelle et mondialisée et l'une de ses origines, ici américaine. Si les tatouages constituent pour Le Moyne les marques d'une partie de son identité indigène et donc de sa marginalité, ils deviennent, dans la troisième partie, révélateurs d'une évolution des conceptions de la société européenne. En effet, nombreux sont celles et ceux qui – à l'instar de la liégeoise que rencontre le narrateur – se

[25] Montoya 2018, p. 420.
[26] « Comme de vray nous n'avons autre mire de la vérité, et de la raison, que l'exemple et idée des opinions et usances du païs où nous sommes. Là est toujours la parfaicte religion, la parfaicte police, parfaict et accomply usage de toutes choses » (Montaigne 2007, p. 211).
[27] « [...] ils avoyent apperceu qu'il y avoit parmy nous des hommes pleins et gorgez de toutes sortes de commoditez, et que leurs moitiez estoient mendians à leurs portes, décharnez de faim et de pauvreté ; et trouvoient estrange comme ces moitiez icy necessiteuses, pouvoient souffrir une telle injustice, qu'il ne princent les autres à la gorge, ou missent le feu à leurs maisons » (Montaigne 2007, p. 221).
[28] Montoya 2018, p. 357.
[29] *Op. cit.*, pp. 359-360.

sont laissé.e.s séduire par cette pratique devenue un véritable phénomène de mode et une composante à part entière de la pop-culture. Ainsi, l'on interprétera l'usage du tatouage dans le roman comme significatif d'une tentative de réhabilitation des arts indigènes, pour mieux se défaire d'une forme de colonialité des savoirs[30].

22. Pour achever cet examen des tatouages dans *Tríptico de la infamia*, nous reviendrons sur l'activité première de Le Moyne, la cartographie, et convoquerons à nouveau Montaigne. Ce dernier distinguait les « cosmographes », qui décrivent la terre à partir de leurs connaissances livresques, et les « topographes », qui se fondent sur leur expérience directe du terrain et sur leurs rencontres avec les peuples autochtones[31]. Le personnage de Le Moyne apparaît ici davantage comme un topographe, qui se serait à ce point approprié la culture rencontrée qu'elle l'aurait marqué jusque dans sa chair et dans son identité, faisant de lui un passeur entre Ancien et Nouveau Monde.

3. Exofictions et extraterritorialité

23. Pour envisager la conquête de l'Amérique et les années qui la suivirent, ce roman de Pablo Montoya opte pour un point de vue distancié puisque c'est par l'entremise de peintres européens du XVI[e] siècle que les lectrices et les lecteurs appréhendent cette période charnière. Nous nous demanderons ici comment un tel choix d'écriture doit s'interpréter dans le roman d'un auteur colombien.

24. Intéressons-nous dans un premier temps à la structure du roman. *Tríptico de la infamia* se compose de trois exofictions, terme par lequel Philippe Vasset désigne « une littérature qui mêle au récit du réel tel qu'il est celui des fantasmes de ceux qui le font[32] ». S'entremêlent alors la biographie et la fiction pour – comme l'indique Alexandre Gefen, dans *Réparer le monde* – « faire du travail de la langue le moyen d'une opération psychique visant à retravailler savoirs et croyances[33] ». On ne saurait mieux dire quant au résultat produit par l'exofiction dans *Tríptico de la infamia* lorsqu'il s'agit d'appréhender la

---

[30] Rachel Solomon Tsehaye et Henri Vieille-Grosjean définissent la colonialité des savoirs de la sorte : « […] il s'agit du fait de hiérarchiser les modes de production des connaissances, d'élever la philosophie et la science occidentales au rang de paradigmes qui rendent subalternes d'autres connaissances » (Solomon Tsehaye, Vieille-Grosjean 2018, p. 121).
[31] Montaigne 2007, p. 211.
[32] Vasset 2011, p. 29.
[33] Gefen 2017, p. 34.

question de la colonialité au XVIe siècle. Voyons ici comment s'organise le récit. Nous avons examiné le premier panneau où est contée l'expérience américaine de Jacques Le Moyne par un narrateur hétérodiégétique. Dans la deuxième partie, l'instance narrative est autodiégétique, puisque c'est le personnage de François Dubois qui relate ses dernières années parisiennes puis son exil à Genève. Enfin, dans le troisième et dernier panneau dans lequel il est question de Théodore De Bry, le narrateur est fluctuant, il varie en fonction des chapitres : il est tantôt hétérodiégétique, tantôt homodiégétique (dans le chapitre intitulé « Amérique », la scène nous est présentée par le personnage de De Bry) ; parfois même, intervient un narrateur que l'on pourrait assimiler à l'auteur (si tant est que l'on admette ce type de superposition) puisqu'il s'agit d'un personnage faisant des recherches sur le graveur liégeois.

25. Cette profusion de voix narratives et de personnages confère au récit une dimension polyphonique et génère une multiplication des perspectives, qui a pour effet de penser ce moment de l'histoire sans l'essentialiser. Une telle approche se retrouve dans la comparaison suivante, formulée par le personnage de De Bry, à la fin du roman : « Et l'Histoire finira par unir ces gens avec nous, de même qu'à une embouchure se mêlent des eaux turbulentes de diverses origines[34] ». La prise en compte de différents points de vue invite également à faire un pas de côté pour prendre de la distance par rapport à des modes hégémoniques de pensée qui excluent la différence et renforcent, par la même, la marginalité. Le traitement des tatouages, que nous avons analysé dans la deuxième partie de cet article, illustre parfaitement cette dynamique.

26. L'aspect fractal, caléidoscopique, du roman, entre d'autre part en résonnance avec son caractère extraterritorial au sens où Pablo Montoya, auteur colombien, écrit ici sur le XVIe siècle et sur les plaies béantes laissées par la conquête et par la colonisation de l'Amérique, mais du point de vue de peintres européens ayant adopté une posture critique vis-à-vis des atrocités commises par les conquistadors et leurs épigones. De Bry a d'ailleurs été l'un des premiers à représenter le martyr des indigènes. On nous donne donc à envisager les exactions perpétrées lors de la conquête de l'Amérique et des années qui

[34] Montoya 2018, p. 421. Il faut dire ici que la fin du roman dresse un portrait de Théodore de Bry sur ses vieux jours et que la façon dont il semble se représenter les indigènes à la fin de sa vie diffère de la vision qui se dégage de ses illustrations des voyages au Brésil de Hans Staden et de Jean de Léry, dans la troisième partie des *Grands Voyages*, où l'on note une oscillation entre la peur et l'idéalisation. Sur ce point, nous renvoyons à la page 17 de l'article suivant : Duchet 1987. Il est question de ladite oscillation dans le chapitre « Civilisation ou barbarie » (pp. 347-350) de *Tríptico de la infamia*.

suivirent par le biais d'un éclairage nouveau, tel que le synthétisent les quelques lignes de la citation suivante :

> Et de Bry essayait d'établir un lien entre les morts de la mosaïque qu'avait peinte Dubois et celles qui l'assaillaient depuis l'autre côté de l'océan. C'était comme si le mal entre les hommes avait le même visage, les mêmes manières, mi-spontanées, mi-féroces, le même désordre finalement calculé[35].

27. La réflexion autour de la colonialité et de la marginalité dans la zone périphérique que constitue l'Amérique s'opère ici depuis un espace hégémonique, l'Europe. Toutefois, ce détour par le « centre » ne fait pas apparaître le « vieux continent » comme un bloc monolithique puisque nous sont données à entendre des voix elles aussi marginales et à considérer des visions qui ne sont pas celles des vainqueurs. De sorte que la fiction est au service de l'extraterritorialisation de la pensée de la conquête pour mieux déconstruire l'épistémè[36] eurocentrique.

28. Afin de corroborer ce qui vient d'être dit, il convient d'évoquer Claude Lévi-Strauss, pourfendeur de l'ethnocentrisme, dont l'influence plane au-dessus de *Tríptico de la infamia*. Le père du structuralisme apparaît en effet dans le roman via une intertextualité féconde qu'a étudiée Juan Carlos Orrego Arismendi dans un article où il examine les liens entre le roman de Pablo Montoya, le discours anthropologique et l'ethno-littérature[37]. L'article explore les similarités entre *Tristes tropiques* et *Tríptico de la infamia*, avant de postuler une mimésis du discours anthropologique développé par Lévi-Strauss dans le chapitre XX, intitulé « Une société indigène et son style », consacré aux tatouages chez les Caduveos du Brésil. Ces empreints s'observent notamment dans les formes géométriques des peintures corporelles du roman. L'hypotexte ethnographique permet alors, comme l'indique Orrego Arismendi, de combler un vide documentaire puisque, si l'on écarte les copies par De Bry des représentations de Jacques Le Moyne aujourd'hui disparues, nous ne disposons pas d'informations fiables concernant la pratique du tatouage chez les Timucuas de l'actuelle Floride. C'est ainsi que grâce à la fiction, et en l'occurrence à l'exofiction, le roman permet d'appréhender l'histoire en empruntant de nouveaux chemins. Plus généralement, grâce à ces références à l'œuvre de Lévi-Strauss[38],

---

[35] Montoya 2018, p. 417.

[36] « Ce sont tous ces phénomènes de rapport entre les sciences ou entre les différents discours dans les divers secteurs scientifiques qui constituent ce que j'appelle "épistémè" d'une époque » (Foucault 1994, p. 371).

[37] Orrego 2017.

[38] Parmi d'autres exemples, Orrego Arismendi signale que, dans les dernières lignes de la première partie, un personnage déclame « *¡Oh viajes!, sois la desgracia arrojada al rostro de la humanidad* » (Montoya 2016,

Tríptico de la infamia s'autodéfinit comme un dispositif de résistance face à la colonialité du savoir et à la violence épistémique qu'elle engendre.

Conclusion

29. Pour conclure, nous mettrons en regard *Tríptico de la infamia* et un autre texte de Pablo Montoya publié en 2014, c'est-à-dire la même année que le roman. Il s'agit d'un article scientifique paru dans la revue *Boletín de antropología*, de l'Université de Medellín, et intitulé « La representación de los indios timucuas en Jacques Le Moyne y Théodore de Bry », dans lequel Montoya s'intéresse à la façon dont les témoignages picturaux de ces deux peintres ont contribué à l'évolution de la représentation des indigènes dans les imaginaires européens. Si l'article, dans une démarche scientifique et objective, s'inscrit dans les *res factae*, le roman quant à lui n'a pas vocation à apporter des preuves. Son propos est d'ordre subjectif et spéculatif. Il a toutefois la primauté pour ce qui est d'amener les lectrices et les lecteurs à se décentrer par l'entremise d'orientations formelles dont ne dispose pas le discours scientifique. Dans le texte objet de notre analyse, cette force de la fiction se fait jour notamment via le traitement réservé aux tatouages et grâce à des modalités d'écritures favorisant l'adoption de différentes perspectives. De telles reconfigurations du passé invitent alors à se réapproprier l'histoire en proposant un discours qui déconstruit toute idéologie hégémonique et dominante.

30. *Tríptico de la infamia* nous incite à nous défaire des représentations qui créent et accentuent les effets de domination et la marginalité. En sorte que l'on pourrait reprendre, sur le compte de ce roman, les mots choisis par Patrick Chamoiseau pour évoquer le travail d'Edouard Glissant : « Contre l'appel des conquêtes, l'Écrire comme une idée de la grandeur en jeux de relations, non en actes de puissance[39] ».

Références bibliographiques

Aquien, Michèle et Molinié, Georges, 1992, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Livre de Poche.

p. 112), tel un écho à la célèbre apostrophe tirée de *Tristes tropiques* : « Ce que d'abord vous nous montrez, voyages, c'est notre ordure lancée au visage de l'humanité » (Lévi-Strauss 1984, p. 36).

[39] Chamoiseau 1997, p. 199.

Chamoiseau, Patrick, 1997, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard.

Colomb, Christophe, 1985, *Diario de a bordo*, Édition de Luís Arranz Márquez, Madrid, Historia 16.

Duchet, Michèle, 1987, « Le texte gravé de Théodore de Bry », *L'Amérique de Théodore de Bry. Une collection de voyages protestante du XVI*e *siècle*, Éditions du CNRS, Meudon-Bellevue, pp. 9-46.

Dussel, Enrique et Rudel, Christian, 1992, *1492, L'occultation de l'autre*, Paris, Les Éditions Ouvrières.

Foucault, Michel, 1994, « Les problèmes de la culture. Un débat Foucault-Preti », *Dits et écrits, 1954-1988*, Édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, tome II, Paris, Gallimard, pp. 369-380.

Gefen, Alexandre, 2017, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI*e *siècle*, Paris, Librairie José Corti.

Heredia, José Maria de, 1981, *Les trophées*, Paris, Gallimard, [1893].

Jouanna, Arlette, Boucher, Jacqueline, Biloghi, Dominique et Le Thiec, Guy, 1998, *Histoire et dictionnaire des guerres de religion*, Paris, Robert Laffont.

Las Casas, Bartolomé de, 1598, *Narratio regionum Indicarum per Hispanos quosdam devastatarum verissima*, Édition de Théodore de Bry, [En ligne] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k857166d, consulté le 10 septembre 2022.

Las Casas, Bartolomé de, 1992, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Madrid, Cátedra, [1552].

Lévi-Strauss, Claude, 1984, *Tristes tropiques*, Paris, Presses Pocket, [1955].

Montaigne, Michel de, 2007, *Essais*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, [1595].

Montoya Campuzano, Pablo, 2014, « La representación pictórica de los indios timucua en Jacques Le Moyne y Théodore de Bry », *Boletín de Antropología*, vol. 29, 47, pp. 116-140 [En ligne] https://revistas.udea.edu.co/index.php/boletin/article/view/20388/17190, consulté le 10 septembre 2022.

Montoya Campuzano, Pablo, 2016, *Tríptico de la infamia*, Barcelone, Literatura Random House, [2014].

Montoya Campuzano, Pablo, 2018, *Triptyque de l'infamie*, Jean-Marie Saint-Lu (trad.), Monaco, Éditions du Rocher, [2014].

Orrego Arismendi, Juan Carlos, 2017, « Una sociedad timucua y su estilo: Claude Lévi-Strauss en *Tríptico de la infamia* de Pablo Montoya », *Estudios de Literatura Colombiana*, vol. 41, pp. 33-47 [En ligne] https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6062200, consulté le 10 septembre 2022.

Quijano, Aníbal, 2007, « "Race" et colonialité du pouvoir », *Mouvements*, vol. 51, pp. 111-118 [En ligne] https://www.cairn.info/revue-mouvements-2007-3-page-111.htm, consulté le 10 septembre 2022.

Solomon Tsehaye, Rachel et Vieille-Grosjean, Henri, 2018, « Colonialité et occidentalocentrisme : quels enjeux pour la production des savoirs ? », *Recherches en éducation « Les représentations de la science (ou des sciences) dans l'enseignement : aspects épistémologiques, culturels et sociétaux »*, 32, pp. 117-131 [En ligne] https://journals.openedition.org/ree/2323, consulté le 10 septembre 2022.

Vasset, Philippe, 2011, « L'Exofictif », *Vacarme*, vol. 54, 1, p. 29 [En ligne] https://www.cairn.info/revue-vacarme-2011-1-page-29.htm?contenu=article, consulté le 10 septembre 2022.

Pour citer cet article – *To cite this article* :
Le Goff, Charles-Élie, 2023, « Marginalité et colonialité dans Tríptico de la infamia (2014) de Pablo Montoya », Numéro thématique *Marginalités et écritures : les imaginaires de la représentation de soi dans la fiction narrative*, coord. par Ndiaye Sarr et Sergio Fregoso Sanchez, *Imprévue*, n° 1(2023), <lien>, mis en ligne le jj/mm/aaaa/, consulté le jj/mm/aaaa.

Silence et soliloque. Stratégies discursives du centre et de l'écart dans *Le cul de Judas* d'António Lobo Antunes

Silence and soliloquy. Central and swerving discourse strategies in António Lobo Antunes' *The Land at the End of the World*

Silêncio e solilóquio. Estratégias discursivas do centro e a discrepância nos *Cus de Judas* de António Lobo Antunes

Louise Ibáñez-Drillières[1]

Résumé : *Le cul de Judas* (1979) du romancier portugais António Lobo Antunes est un monologue éprouvant dévoré par l'assaut incessant des souvenirs de la guerre luso-angolaise. Le narrateur, centre logorrhéique d'où sourd tout le discours, s'adresse à une interlocutrice silencieuse au cours d'un soliloque traumatisé. Interroger la posture paradoxale de ce sujet de parole, à la fois central et en déclassement constant, demande de passer par l'analyse conjointe du dispositif énonciatif qui articule le roman autour de ce centre bavard et de sa périphérie écoutante. La narration ne peut être qu'un soliloque, car les camarades de combat sont morts ou dispersés et que cette expérience est dès lors sans partage ; elle est un soliloque intempestif, car inaudible pour la vie civile. C'est la possibilité de résolution de ce soliloque intempestif en une *posture tenable* que ce travail cherchera à déterminer : comment et à quel prix le narrateur peut-il liquider la guerre dans le discours sans en reconduire, d'une manière ou d'une autre, la violence et la logique colonisatrice ?
Mots-clés : Lobo Antunes, Guerre luso-angolaise, Marginalité et centralité, Soliloque, Réminiscence traumatique, Silence

Abstract: *The Land at the End of the World* (1979), a novel by Portuguese author António Lobo Antunes, is a strenuous monologue unremmitingly assaulted by memories from the Angolan war of independence. Standing as the logorrheic source of utterance, the narrator addresses his traumatic monologue to a silent female interlocutor. Examining the paradoxical position of the speaking persona requires that we should analyse how the specific interaction between the speaking centre and the listening periphery works. Narration, in this novel, can only consist in a monologue: since the narrator's fellow combatants are either dead or away, it is not with them he can share his experience of war; and civil society, on the other hand, cannot fully hear the account – hence the fact that the narrative here stands as an inopportune monologue. What we shall focus on in the present essay is precisely how this inopportune monologue can result in a *sustainable stance*: how and to what cost can the narrator do away with war in speaking without somehow extending the violence and colonising logics of the conflict into his intervention?
Keywords: Lobo Antunes, Angolan war of independence, Marginality and centrality, Soliloquy, Traumatic memories, Silence

Resumo : *Os cus de Judas* (1979) do romancista português António Lobo Antunes è um monólogo desgastante sugado pelo perpétuo ataque das lembranças da guerra luso-angolana. O narrador, centro de uma verborreia da onde escoa todo o discurso, dirige-se a uma interlocutora silenciosa no decorrer de um solilóquio traumático. Questionar a postura paradoxal deste sujeito da fala, tanto central como em constante deslocação, tem de passar por uma análise conjunta do dispositivo enunciativo que articula o

[1] Louise Ibáñez-Drillières est normalienne et agrégée d'Espagnol. Actuellement doctorante en Études hispaniques/hispano-américaines et Cinéma, sa thèse s'intitule *Cinémas de la patience. Une écologie de la perception cinématographique (Reygadas, Alonso, Serra)*. Parallèlement à sa recherche, elle mène une activité de traductrice littéraire de l'espagnol vers le français.
Signature institutionnelle : Univ Paul Valéry Montpellier 3, IRIEC EA 740, F34000, Montpellier, France.

romance em torno deste centro tagarela e sua periferia ouvinte. A narrativa só pode ser um solilóquio porque os camaradas em combate estão mortos ou dispersos e a experiência é, portanto, uma experiência indivisa; e um solilóquio inoportuno, porque inaudível para a vida civil. É a possibilidade de resolver este inoportuno solilóquio numa *postura sustentável* que este trabalho procurará estabelecer: como e a que preço pode o narrador liquidar a guerra no discurso sem renovar de alguma forma a sua violência e lógica colonizadora?
Palavras-chave : Lobo Antunes, Guerra luso-angolana, Marginalidade e centralidade, Solilóquio, Reminiscência traumática, Silêncio

Un rêve étonnant m'environne :
Je marche en lâchant des oiseaux,
tout ce que je touche est en moi
et j'ai perdu toutes limites.

Jean TARDIEU, « Fuite mineure », *Le fleuve caché*

Introduction

> La peur de retourner dans mon pays me comprime l'œsophage, parce que vous comprenez, j'ai cessé d'avoir une place où que ce soit, j'ai été trop loin trop longtemps pour appartenir à nouveau à ici […]. Je flotte entre deux continents qui, tous deux, me repoussent, nu de racines, à la recherche d'un espace blanc où m'ancrer[2].

1. Ainsi se conclut l'un des derniers chapitres du roman d'António Lobo Antunes, *Le Cul de Judas*, long monologue narratif et en grande partie autobiographique qui recense en une litanie lancinante les réminiscences de la guerre d'Angola. Le roman, initialement publié en 1979 au Portugal, constitue le deuxième volet d'une trilogie consacrée à la guerre coloniale et paraît cinq ans après la fin de celle-ci[3].

2. De l'extrait cité se déprend le sentiment d'étrangeté qui caractérise le narrateur à tous points de vue : un sentiment contradictoire de non-appartenance nationale et d'exil, lié à l'arrachement traumatique de la guerre qui l'a parachuté dans la colonie angolaise ravagée par les combats ; mais aussi la solitude essentielle et visiblement impossible à rompre d'un homme rongé par l'expérience de la guerre et, de façon plus générale, par celle de la désillusion. La citation le dit : le personnage semble toujours « flotter » dans les limbes entre l'Angola d'un côté, où il se trouve encore retenu par une série de réminiscences non-liquidées, et le Portugal de l'autre, où il n'est pas encore revenu parce qu'il lui est impossible de se réintégrer au quotidien de la métropole. Un entre-deux similaire structure la posture éthique du narrateur, toujours situé à mi-chemin entre une désillusion sans fond à l'égard de lui-même, de la vie et des femmes, tandis qu'il ne cesse pourtant de tendre vers ce qu'il appelle « son espoir honteux[4] », c'est-à-dire le désir de croire à quelque chose et de ne pas se laisser mourir tout à fait. Cette situation d'irréductible intervalle existentiel détermine le narrateur complexe du *Cul*

[2] Lobo Antunes 2013, « V », p. 203. Pour élaborer les analyses suivantes, j'ai travaillé avec la traduction du roman par Pierre Léglise-Costa, publiée pour la première fois chez Métailié dans la collection « Suites » en 1983. Je m'appuie sur la dernière réédition, qui date de 2013.
[3] Il est précédé par *Mémoire d'éléphant* (1979) et suivi par *Connaissance de l'enfer* (1980). Ayant débuté en 1961, la guerre se termine en 1974 avec l'indépendance angolaise et le retrait concomitant des troupes portugaises.
[4] Car la citation posée en exergue se poursuit pour envisager quel pourrait être cet « espace blanc où [s']ancrer, et qui peut être, par exemple, la chaîne de montagnes allongée de votre corps, une concavité, un trou quelconque de votre corps, pour y coucher, vous savez, mon espoir honteux » (Lobo Antunes 2013, « W », p. 203).

de Judas et son discours. Elle fait de lui une figure de la marginalité radicale, et pourtant paradoxale puisqu'elle se situe, à bien des égards, en plein centre.

3. La situation d'énonciation qui charpente tout le roman rend sensible, de manière structurelle et discursive, l'incommunicabilité qui affecte les êtres dans l'univers de Lobo Antunes. Cet éprouvant monologue se déroule une nuit dans un bar, dans une banlieue indéterminée de Lisbonne, plusieurs années après le retour d'Angola du narrateur-personnage. Pourtant, s'il s'agit bien d'un soliloque au sens de discours que l'on tient seul, de conciliabule avec soi-même au cours duquel l'on n'attend pas de réponse d'un tiers, il s'agit plus précisément ici d'un *soliloque adressé*, de part en part dirigé vers une femme rencontrée autour d'un verre de whisky cette nuit-là[5]. Jusqu'à un certain point, l'énonciation du roman est donc une contradiction dans les termes. Comme prise en otage par la parole dispendieuse du protagoniste, cette femme est placée dans la posture d'interlocutrice silencieuse pendant toute la narration qui prend fin au petit matin, lorsque l'homme reste seul dans le lit après son départ.

4. De ces remarques préalables se dégage l'image d'un texte surdéterminé par le paradoxe, le narrateur se trouvant en effet déchiré par diverses dissensions internes : pas encore ici, à Lisbonne, mais déjà plus là-bas, en Angola, il vit dans un présent dépossédé de lui-même par un passé qui n'est déjà plus et, si la voix narratrice semble *parler à*, c'est sans *dialoguer avec*. Le paradoxe – c'est-à-dire l'incongruité entre deux composantes contradictoires qui ne parviennent pas à s'unifier pour former une position soutenable – repose ici sur la tension sans cesse relancée entre ce qui est placé au centre (dans l'espace, dans le temps et dans l'économie du discours) et ce qui est constitué, de gré ou de force, comme la marge de ce centre. Noyau et périphéries semblent immanquablement liés par une dépendance réciproque qui est celle des positions relatives, relation discordante née d'un rapport d'imposition autoritaire (la colonisation portugaise, le monologue du narrateur), auquel répond une posture de siège silencieux (les guérillas indépendantistes, l'indifférence muette de l'interlocutrice).

5. Ce monologue de mémoires de guerre, par la violence odieuse des souvenirs évoqués, la cruauté du récit, la crudité des images, fait de celui qui raconte un marginal malgré lui : lié comme il l'est à ces événements des confins de l'humain, sa narration ne peut être qu'un soliloque, car ses camarades de combat sont morts ou dispersés et que cette expérience est dès lors sans partage ; et si ce récit ne peut être qu'un soliloque *intempestif*, c'est parce qu'il est

[5] Si l'on emploie parfois indifféremment les substantifs « monologue » et « soliloque » au cours de l'analyse, on privilégiera toutefois le second, qui n'est pas un terme technique propre au genre théâtral.

inaudible pour la vie civile et pour celles et ceux qui la peuplent. L'atrocité de la mémoire de guerre insiste pourtant auprès du narrateur et il lui faut parler ; mais qui peut entendre ce qu'il a à dire ? C'est la possibilité de résolution de ce soliloque intempestif en une posture tenable que ce travail cherchera à interroger : comment et à quel prix le narrateur peut-il tenter de liquider la guerre dans le discours sans en reconduire, d'une manière ou d'une autre, la violence et la logique colonisatrice ?

6. Afin de tracer les contours des stratégies discursives de marginalisation et de centralisation de soi qui s'essayent à cette résolution, il faudra commencer par envisager la dialectique entre centres et marges du roman sous la forme d'un *continuum* plutôt que sous celle de l'opposition entre deux pôles fixes, hétérogènes et antagonistes. Le constat de ce *continuum* et de la réversibilité entre centres et marges qui en est le corollaire demandera d'examiner le fonctionnement, les conditions de possibilité et les contreparties de la curiosité énonciative articulant tout le roman sous la forme d'une thérapeutique paradoxale du soliloque adressé. Nous examinerons enfin les manifestations textuelles de la logique de l'écart systématique à l'œuvre dans le texte de Lobo Antunes, dont la trame narrative semble sans cesse dériver en digressions marginales dont il faudra expliciter les enjeux.

1. Porosités du centre

1.1 Le modèle géographique : noyaux et périphéries thématiques du roman

7. L'expression portugaise qui donne son titre au roman – « *os cus de Judas* », c'est-à-dire littéralement, « les culs de Judas » – peut se traduire en français par « le trou du cul du monde ». Avec ce titre, toute l'œuvre est d'emblée surdéterminée par l'idée de marge géographique, d'éloignement, mais aussi d'obscurité et d'obscénité. Du point de vue des connotations culturelles et intertextuelles, le roman est placé sous l'égide de Judas, figure du marginal moral marqué par le sceau d'infamie de sa trahison, et qui est pour cela mis à l'écart des grands événements de la fin de la vie de Jésus (Passion, Crucifixion, Résurrection). Mais le titre va plus loin : symboliquement, le *cul* de Judas, c'est la marge de la marge, ce sont les fesses du traître, les tréfonds du corps de l'âme la plus sale – bref, les confins de l'obscène.

8. La lecture rend rapidement perceptible l'organisation du roman selon un modèle géographique répartie entre un centre et des périphéries, fondé sur l'opposition et sur la distance entre deux espaces imaginaires qui sont les deux grands décors de l'œuvre. Du point de vue de l'enfance

traditionnelle portugaise du narrateur, et pendant la moitié du roman, le centre incontesté est Lisbonne, capitale de l'Empire, et plus largement le Portugal, c'est-à-dire la métropole coloniale. Au sein de cette répartition initiale, la périphérie se trouve par défaut incarnée par les colonies africaines, et plus particulièrement par l'Angola. Dans ce cadre, l'envoi du narrateur comme médecin militaire dans ce pays équivaut à un exil, à un déracinement subi et à un éloignement imposé par rapport à l'environnement familier de la métropole. Malgré cela, dès le chapitre « D », cet exil est évoqué dans les termes d'un arrachement soudain à la mesquinerie ennuyeuse du quotidien européen : plus qu'une expatriation forcée donnant lieu à la nostalgie univoque du pays natal, il s'agit en fait d'un exil ambigu, qui est une libération tout autant qu'un arrachement :

> [...] petit à petit ce à quoi je m'étais habitué pendant des années s'éloignait de moi : famille, confort, tranquillité, le plaisir même des embêtements sans danger, des mélancolies paisibles, si agréables lorsque rien ne nous manque, du profond ennui [...] né de la croyance en une supériorité illusoire[6].

9. Très tôt dans l'œuvre, et malgré leur position privilégiée de centre politique, culturel et idéologique de l'Empire, Lisbonne et le Portugal se voient affectés d'une caractérisation négative et méprisante, qui sapent d'entrée la prédominance du centre colonial sur sa périphérie colonisée et compliquent le modèle binaire de départ.

1.2 « La vie à contre-courant[7] ». Un narrateur au nombril du monde, mais marginal à tous points de vue

10. Selon les apparences, le narrateur du *Cul de Judas* possède tous les atouts de la centralité : il est un homme, blanc, Portugais, issu d'une famille bourgeoise, et exerce la profession de psychiatre dans la capitale du pays. Du point de vue du genre, de la race, de la nationalité, de la classe sociale et du statut économique et symbolique, il est donc une figure non seulement parfaitement intégrée, mais aussi privilégiée au sein du centre dominant qu'est le Portugal colonial des années 1970. Pourtant, ce protagoniste-narrateur se trouve de part en part affecté de devenirs-marginaux et ne cesse, sur tous les tableaux, de manquer à ses obligations de dominant. Car il est aussi un zonard déclassé, décalé, asocial et antisocial, inadapté, réfractaire, solitaire, clandestin, exilé : tous les synonymes et quasi-synonymes de l'adjectif « marginal » semblent lui convenir. Géographiquement et sociologiquement parlant, le décor interlope du bar de banlieue incarne de manière sensible l'espace d'une certaine marginalité qui est celle de

[6] *Op. cit.*, « D », p. 44.
[7] L'expression est tirée du roman de Lobo Antunes *op. cit.*, « Q », p. 143.

la nuit, de l'alcool et de la solitude. Plus précisément, l'omniprésence du champ lexical du naufrage[8] ainsi que la métaphore filée de l'aquarium et du navire associés à la représentation du bar donnent un caractère dérivant au lieu de l'énonciation lui-même.

11. Ce personnage est l'adolescent qu'aucune guerre – fût-ce la plus cruelle – ne fera devenir un « homme » viril aux yeux de ses tantes[9] et, plus tard, il est le célibataire vieillissant au milieu d'une société traditionnellement matrimoniale. Il se rend en cela coupable d'un double manquement à la centralité de la virilité et à celle de l'ordre hétérosexuel traditionnel. Il est aussi le soldat portugais blanc qui tombe amoureux d'une femme noire militante du MPLA[10] : c'est à la centralité de la race et à celle de l'« intérêt de la nation » qu'il manque alors. En tant que psychiatre, il se trouve au plus près des marges de la raison telle que la société la comprend – tout près, certes, mais théoriquement de l'autre côté du bureau. Or, même cette position de prédominance censée incarner la raison soignante, il échoue à l'occuper : en réalité, il la déserte ; ses propres patients se méfient de lui et le trouvent plus mal en point que quiconque[11]. Par ce manquement à la centralité sociale, sanitaire et rationaliste, le protagoniste parvient donc à incarner le fameux paradoxe du médecin malade.

12. Envoyé en Angola, il devient un simple soldat jouet des stratèges, c'est-à-dire, sinon un marginal, du moins dans un premier temps un membre de la masse, éjecté des foyers du pouvoir symbolique et contraint par les centres décisionnels politiques et militaires à exécuter des ordres, quelque absurdes ou intéressés qu'ils soient. Au chapitre « E », c'est sous forme de question rhétorique que le narrateur formule la réalité du jeu politique de brouillage entre marges et centres supposés du pouvoir, et l'arnaque à laquelle il donne lieu :

> À chaque blessé dans une embuscade ou sur une mine, je me posais la même question angoissée [...], avec une surprise immense : sont-ce les guérilléros ou Lisbonne qui nous assassinent, Lisbonne, les Américains, les Russes, les Chinois, les fils de putain qui se sont concertés pour nous baiser au nom d'intérêts qui nous échappent [...][12] ?

---

[8] Signalé par Inès Cazalas dans son article « Plurivocité de la violence et écriture de l'altérité », le renversement burlesque de l'épopée maritime nationale en naufrage perpétuel, par le traitement parodique qu'il inflige implicitement à l'intertexte des *Lusiades* de Camões, constitue en lui-même une décentralisation critique *de facto* de cette œuvre fondatrice de la littérature portugaise et des mythes constitutifs de l'identité nationale. Voir Cazalas 2008, § 8.

[9] « "Tu as maigri. J'ai toujours espéré que l'armée ferait de toi un homme, mais avec toi, il n'y a rien à faire." Et les portraits des généraux défunts, sur les consoles, approuvaient, dans un accord féroce, l'évidence de cette disgrâce » (Lobo Antunes 2013, « Z », p. 219).

[10] L'acronyme MPLA renvoie au *Movimento popular de libertação de Angola* (Mouvement populaire de libération de l'Angola), parti politique indépendantiste angolais fondé en 1956. Il est l'un des principaux belligérants rebelles au cours de la guerre d'indépendance contre le Portugal colonial, et le premier parti à diriger la République Populaire d'Angola à l'issue de la guerre et de la proclamation de l'indépendance du pays en 1975.

[11] « Les malades eux-mêmes se méfiaient de mes cernes trop lourds et de l'haleine équivoque où flottait, à l'évidence, un reste d'alcool » (*op. cit.*, « Q », p. 143).

[12] *Op. cit.*, « E », p. 49.

13. Plus tard, au retour, il est le vétéran traumatisé, c'est-à-dire un irréversible inadapté à la vie civile, un éternel intempestif : « Il me semblait que lorsque la radio avertirait que nous pouvions rentrer chez nous, un pénible réapprentissage de la vie nous serait nécessaire[13] ». Le narrateur du roman apparaît en définitive, au moment de l'énonciation, comme éminemment marginalisé du point de vue social, dans une société portugaise et lisboète lancée dans un processus d'amnésie collective et par ailleurs elle-même en plein déclassement.

14. D'un point de vue existentiel, le protagoniste est aussi un solitaire dépressif et paranoïaque isolé dans sa désillusion à l'égard de la vie et des autres. Plus précisément, il est victime, d'un bout à l'autre du roman, d'un angoissant sentiment d'étrangeté de soi à soi, qui est la marge ultime, la marge la plus *intime* au sens étymologique du terme (le superlatif *intimus* désignant « ce qui est le plus à l'intérieur »). Parce qu'elle confine à la folie, celle-ci apparaît comme la plus insoutenable de toutes. Chronologiquement, à l'échelle d'une vie humaine, il est en outre séparé des heures heureuses de son passé par les erreurs et les errances de sa vie adulte, à la marge même de ce qu'il aurait voulu être.

1.3 Inversions et déclassements divers

15. La porosité entre position centrale et position marginale se manifeste sur le plan thématique par des processus de déclassement affectant les anciens centres, soudain abandonnés et dépassés. Le déclassement concerne au premier chef la bourgeoisie portugaise salazariste et le monde qui lui est associé, auquel la Révolution des Œillets met fin sous sa version institutionnelle. Dans le détail du texte, ce monde sur le déclin est incarné par la figure récurrente des tantes, toujours évoquées conjointement aux rues où elles habitent et à leurs appartements bourgeois décatis qui sont véritablement, plutôt que le décor de leur déchéance sociale, politique et culturelle, l'incarnation architecturale de ce départ à la dérive fondé sur la métaphore filée du naufrage :

> Dans chaque immeuble de la rue Barata Salgueiro, triste comme la pluie dans une cour de récréation de collège, habitait une parente âgée qui ramait avec sa canne dans la marée basse des moquettes couvertes de grandes potiches chinoises et de secrétaires à tiroirs de marqueterie que la mer de générations de commerçants à barbiche y avait abandonnés, comme sur une mer ultime[14].

16. Outre cet enregistrement de la minéralisation et de la mécanisation de l'ancienne capitale de l'Empire démantibulé et de ses habitants, qui tombent comme lui en désaffection, répétant en

[13] *Op. cit.*, « G », p. 61.
[14] *Op. cit.*, « A », p. 18.

automates surannés les gestes anachroniques d'un temps révolu, un pas de plus est franchi lorsque l'on assiste à l'inversion du centre et de la marge impériaux en termes d'importance au sein du discours romanesque. Tandis que Lisbonne est présentée comme un non-lieu ne commençant paradoxalement à exister que vu de loin[15], l'Angola, marge de l'Empire mais centre vivace de la mémoire et de la vie quotidienne du personnage, devient au contraire le véritable point d'équilibre du récit. Il se constitue en effet en *obsession* pour le narrateur, au sens étymologique du terme qui désigne, dans le vocabulaire militaire, l'action d'« encercler » et de « faire le siège d'une ville[16] ». Dans son article « L'Arche triste ou les désastres de la guerre luso-angolaise » consacré à la représentation de la guerre dans l'œuvre du romancier, Julia Peslier caractérise cette centralité nouvelle de l'ancienne colonie africaine dans l'économie diégétique en termes d'omniprésence spectrale du double :

> À travers [l'interlocutrice], à travers *nous*, symboliquement, l'Angola se donne comme l'ici et maintenant de Lisbonne, il en est la hantise quotidienne, sa teneur scopique, acoustique, émotionnelle, hallucinatoire, sa mise en scène spectaculaire qui congédie la possibilité d'un retour à la vie normale et à l'aveuglement pour tous[17].

17. Pourtant, la relation du narrateur avec cet imaginaire de soi traumatique s'avère particulièrement ambiguë : de l'ordre de la réminiscence récurrente et subie, elle n'en relève pas moins d'une forme de nostalgie paradoxale. Elle manifeste du moins une estime du protagoniste à l'égard de personnes qui, bien qu'attachées à ce contexte de mort, représentent la vie dans ce qu'elle a de plus solaire, de plus large et de plus généreux ; le personnage de Sofia, la militante du MPLA aimée, et assassinée par la PIDE[18], est à ce titre iconique. On comprend l'importance d'une telle estime dans le cadre d'une dévalorisation ironique de tous les champs de la vie par le narrateur soliloquant.

18. Face à un narrateur colligeant toutes les caractéristiques d'une situation de centralité dominante, mais assumant dans le même temps les comportements de la déviance, à la fois dominée et errante, il semble assez peu pertinent de raisonner en maintenant fermement la polarité antagonique entre centres et marges. Il s'agirait plutôt d'étudier les formes littéraires que revêt ici le *continuum* de ce que l'on pourrait appeler cette centralité plastique, cette

---

[15] « […] non, sérieusement, nous habitons un lieu qui n'existe pas, il est absolument inutile de le chercher sur les cartes parce qu'il n'existe pas ; c'est là ; un œil rond, un nom, mais ce n'est pas elle ; Lisbonne commence à prendre forme, croyez-moi, avec la distance, elle gagne alors de la profondeur, de la vie et de la vibration […] » (*op. cit.*, « M », p. 107).

[16] Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Obséder : Étymologie de obséder », *www.cnrtl.fr*, 2012, https://www.cnrtl.fr/etymologie/obs%C3%A9der, consulté le 30 janvier 2020.

[17] Peslier 2017, § 10.

[18] La PIDE (*Polícia Internacional e de Defesa do Estado*), tristement célèbre pour ses pratiques de torture d'opposants à la dictature salazariste, était la police d'État portugaise sous le régime de l'Estado Novo. Elle sévissait en métropole mais également, comme en témoigne le roman, pendant la guerre d'indépendance angolaise, en Angola même.

marginalité paradoxale ou cette *im-posture* (au sens de non-posture), pour reprendre le terme proposé par Momar Désiré Kane en vue de qualifier la « texture » ontologique de la marge[19].

19. Davantage que toute autre position de pouvoir ou d'exclusion, ce qui fait du narrateur du *Cul de Judas* un véritable *outsider*, de même que ce qui rattache Lobo Antunes à une nébuleuse marginale d'auteurs portugais du fait postcolonial, c'est le récit de cette guerre et de ce trauma. La prise de parole impossible à endiguer du narrateur, le désespoir tenace qui le fait raconter sans relâche les détails abominables du conflit à qui veut bien ou, précisément, à qui ne veut pas l'entendre, est une manière d'entamer le tabou régnant au sein de la société portugaise. Imposer ce récit à une interlocutrice inconnue, publier cette trilogie de la guerre et presque la totalité de l'œuvre de Lobo Antunes, qui lui est consacrée, c'est faire de force une place au sujet dans la conscience sociale et l'espace littéraire[20]. Pour autant, afin de rendre compte du roman dans toute la complexité de ses dynamiques et de ses dysfonctionnements énonciatifs, on ne peut faire l'économie de nommer les contreparties d'un discours des sans-voix qui, brisant le tabou du traumatisme de guerre des soldats portugais, semble pourtant reconduire une logique de colonisation immatérielle.

2. Thérapeutique paradoxale du soliloque intempestif

2.1 Le monologue littéraire comme tentative ratée de résolution de la mémoire traumatique

20. Le trop-plein des souvenirs de guerre dans l'esprit du narrateur constitue le point de départ problématique donnant naissance au soliloque, qui apparaît comme une réaction discursive à cette forme d'hypermnésie de l'atroce. Pour essayer de conjurer cette maladie de la mémoire traumatique et se délivrer de son angoissante obsession, le personnage met en œuvre une tentative de délivrance assumée par une pratique quasi-pathologique de la parole. L'élaboration autobiographique de l'œuvre antunienne permet de supposer que l'abondant monologue halluciné pourrait être au personnage-narrateur ce que la mise en romans est à l'auteur[21]. Par l'épanchement intimiste dans un cas, par l'écriture littéraire autobiographique-

[19] Kane 2019. Intervention prononcée lors des Journées d'études des jeunes chercheur·se·s de l'IRIEC, consacrées au sujet « Marginalités et écritures. Les imaginaires de la représentation de soi dans la fiction narrative ». C'est à l'occasion de ces mêmes Journées que la présente analyse a été formulée.
[20] Sur la constitution d'une génération littéraire post-conflit au Portugal, voir Dos Santos 2018.
[21] Sur la base du travail de recensement du critique Rui de Azevedo Texeira, Bárbara Dos Santos récapitule les divers recoupements biographiques entre éléments de la vie du personnage et détails de la vie de l'auteur : « les connaissances que possède ce personnage de l'Est et du Nord de l'Angola ; l'admiration pour la beauté de la région Nord de ce pays ;

testimoniale dans l'autre, le monologue de mémoire adressé joue comme une tentative thérapeutique par la parole qui devrait permettre, par l'établissement d'une communication avec autrui et par la nomination de faits du passé jusqu'alors indicibles, une libération partielle et un apaisement au moins passager du sujet de discours[22].

21. Mais, au sein du roman du moins, cette tentative discursive se solde par une impossibilité de transfert de l'excédent de mémoire à l'interlocutrice. Constituée en public passif et interchangeable du soliloque délirant, elle apparaît en fait, malgré son caractère apparemment négligeable, comme la faille du système énonciatif et comme le détail par lequel la machine se met à tourner à vide. Non seulement celle que l'on peine à qualifier d'« interlocutrice » n'est significativement nommée qu'une fois dans l'ensemble du roman, et ce relativement tard (en « H »[23]), mais aucune preuve ne nous est donnée qu'elle écoute, qu'elle réceptionne le discours qui lui est imposé. Car la seule véritable preuve d'une réussite du dispositif serait la prise de parole de la femme, même sous la forme d'une occurrence unique, d'un hapax, d'un seul mot, voire d'un simple tiret, signe typographique qui manifesterait que le personnage s'apprête à parler ou à se taire, mais en tout cas à prendre position. Or aucun répondant ne nous est donné à lire ; dès lors, rien n'interdit de se demander si, à la rigueur, la situation d'énonciation décrite par le narrateur n'est pas une immense affabulation de son fait, et toutes les mentions à cette femme qui l'écoute et au bar, de simples « trucs » destinés à créer un effet de réel le plus saisissant possible. C'est d'abord au titre de cette confirmation d'existence du dialogue, toujours en attente, que l'on peut conclure à un échec terminal du dispositif énonciatif et, du même coup, douter de l'efficacité du soliloque thérapeutique.

22. Qui plus est, la fin du roman acte l'échec du transfert et de l'oubli escompté : le départ de l'interlocutrice au petit matin, le lendemain de la nuit passée dans le bar puis chez le narrateur, se solde par un retour à la solitude et par la menace d'un ultime reflux du passé traumatique, en l'occurrence incarné par la figure de la prostituée angolaise, tante Teresa.

> Moi ? Je reste par là encore un moment. Je vais vider les cendriers, laver les verres, mettre un peu d'ordre dans le salon, regarder le fleuve. Je retournerai peut-être dans le lit défait, je tirerai les draps sur moi, et je fermerai les yeux. On ne sait jamais, n'est-ce pas ? Mais il se peut très bien que tante Teresa vienne me rendre visite[24].

l'éducation du narrateur qui le pousse à réprimer ses affects ; sa qualité de médecin généraliste dans la commission militaire ; le désir de dépasser une inadaptation à son milieu sans renoncer à son comportement non bourgeois ; un nombre réduit d'obsessions ou encore son expérience de l'"invisibilité" de la guerre en Angola » (*Op. cit.* , p. 116).

[22] Dans le même article, Dos Santos aborde cette question des procédés d'archivage du souvenir traumatique en étudiant les modalités romanesques d'expression de la mémoire de guerre.

[23] L'interlocutrice se nomme Maria José – comme la femme de Lobo Antunes.

[24] Lobo Antunes 2013, « Z », p. 219. Ce sont les derniers mots du livre.

23. Malgré les tentatives du narrateur pour ménager une brèche de douceur dans le quotidien sordide de la solitude surpeuplée par les fantômes du passé, malgré l'interstice presque inattendu ouvert par les gestes un peu pathétiques et pourtant plutôt tendres de l'amour avec l'interlocutrice, malgré cela et les milliers de mots du soliloque thérapeutique qui sont presque parvenus à dé-réaliser la guerre[25], le roman termine du côté du déclin, par la victoire du souvenir traumatique dévorant.

2.2 Dépendance du soliloque adressé à l'égard du silence

24. Dans l'économie de mémoire qui est celle du monologue, l'interlocutrice fait figure de réceptacle du transfert du contenu hypermnésique, ce que Julia Peslier formule ainsi : « Et même, l'étanchéité des crânes ne joue plus son rôle : le *je* passe au *nous*, aspire son auditrice, lui transfère cette mémoire qui l'excède[26] ». Parler à tout prix semble être le moteur du roman, et le monologue d'anamnèse remplit une évidente fonction cathartique. La logorrhée permet en effet de mener à bien une compensation existentielle, car il s'agit de parler tout à la fois pour se délester de souvenirs douloureux et pour occuper le centre d'où l'on a été chassé. Plus précisément, capturer l'attention de l'interlocutrice vise à créer un état d'exception, une parenthèse qui met temporairement – et illusoirement – en suspens la solitude existentielle :

> Tout comme lorsque je sortirai d'ici, vous comprenez, après avoir terminé cette histoire bizarre et avoir bu, avec des lenteurs de chameau, toutes ces bouteilles visibles et que je me retrouverai dehors, dans le froid, loin de votre silence et de votre sourire, seul comme un orphelin [...]. Même le fait d'être ici avec vous n'est peut-être qu'un expédient de fil de fer pour me sauver de la marée basse du désespoir qui me menace[27].

25. Le moment du monologue en compagnie forme un sas temporel qu'il s'agit de faire durer, bon gré mal gré, pour reculer l'instant de retourner à son esseulement tourmenté.

26. Mais cette stratégie de compensation venant relayer la logique thérapeutique échouée ne va pas sans contreparties. Le discours du marginal paradoxal, pour se déployer et tenter de trouver une résolution, doit prendre appui sur une écoute, c'est-à-dire, d'une certaine manière, organiser ses propres périphéries, artificiellement construites et maintenues. Ces marges écoutantes, c'est l'interlocutrice, et c'est le lecteur ou la lectrice, qui sont comme elle enrôlés et pris à parti par ce soliloque de guerre. Soulignant à juste titre la valeur politique et la fonction

---

[25] C'est en tout cas l'effet performatif auquel prétend l'anaphore incantatoire, qui tente de conclure par une victoire : « Tout est réel : le cliquetis de vos bracelets […]. Tout est réel, surtout l'agonie, la gueule de bois, le mal à la tête qui m'enserre la nuque dans sa pince tenace […]. Tout est réel, sauf la guerre, qui n'a jamais existé : il n'y a jamais eu de colonie, ni de fascisme, ni de Salazar, ni de Tarrafal, ni de PIDE, ni de révolution, il n'y a jamais rien eu, vous entendez, rien […] » (*op. cit.*, « Z », pp. 215-216).
[26] Peslier 2017, § 10.
[27] Lobo Antunes 2013, « D », pp. 42-44.

psychologique d'explicitation d'une réalité taboue par le monologue, Inès Cazalas suggère d'envisager la configuration énonciative du roman comme une :

> [...] représentation allégorique du pacte du silence qui a caractérisé la transition démocratique au Portugal, période durant laquelle les témoignages de ceux qui revenaient d'Angola, du Mozambique et de Guinée trouvaient peu d'échos dans la société, si bien que les survivants se trouvaient souvent *condamnés au soliloque*[28].

27. Toutefois, prendre acte de la brutalité de cette exclusion des anciens soldats par le déni d'histoire de toute la société ne peut par ailleurs nous faire laisser dans l'ombre le processus d'exclusion par le déni de parole à l'œuvre dans le roman. Si l'hypothèse que l'interlocutrice puisse faire partie des complices de l'amnésie nationale n'est pas à écarter, il ne paraît pas moins plausible de penser qu'elle a pu être, pour sa part, la compagne d'un soldat envoyé en Angola. Au sein d'un roman donnant voix aux sans-voix, elle est en fait la « silenciée[29] » des « silenciés », celle dont l'expérience reste ensevelie par d'autres et pour laquelle manque encore une littérature.

28. Cette logique satellitaire configure de fait un dispositif locuteur excluant, problématique à bien des égards. Le déséquilibre énonciatif se manifeste de manière évidente par le fait que la femme qui écoute n'intervient pas une seule fois dans toute l'œuvre, si ce n'est sous la forme d'un discours rapporté et reformulé par la voix du narrateur, qui répond aux questions ou aux remarques sans qu'on ait pu lire celles-ci au discours direct ; c'est à ce titre que Julia Peslier emploie l'expression de « monologue maquillé en dialogue[30] » pour qualifier l'œuvre.

29. Le monologue procède en réalité à une triple absorption de l'interlocutrice qui passe simultanément par un déni de réalité, par une appropriation de sa parole et par une dénégation de sa capacité à être sujet de discours. Le puissant mécanisme de fictionnalisation et d'idéalisation du mutisme de l'interlocutrice peut notamment s'appuyer, comme dans l'extrait cité plus haut, sur l'assimilation implicite entre son silence, son sourire et ce qui est perçu par le narrateur comme une figure maternelle. Le dispositif apparaît dans ces conditions comme marqué par une narrativité faussée : condition de possibilité et balise discrète du récit de soi, l'inexistence discursive de l'interlocutrice fait du roman entier, qui s'organise à partir d'un centre logorrhéique et d'une marge de silence, une construction à l'équilibre précaire et inégal. Une pathologie prend le pas sur l'autre, et la lalomanie vient noyer le trauma initial en lui fournissant

[28] Voir Cazalas 2008, § 5, (nous soulignons).
[29] Si l'on nous permet ce néologisme qui, formé à partir du verbe transitif *silenciar* existant en portugais et en espagnol, permet de souligner le caractère imposé de ce geste consistant à la fois à faire taire et à passer sous silence.
[30] Peslier 2017, § 12.

une caisse de résonance plutôt qu'un canal d'écoulement, faute de structure dialogique effective.

30. Ainsi, le dispositif thérapeutique de délivrance s'avère à la fois dysfonctionnel en ce qu'il rate son objectif (soulager le narrateur de l'obsession traumatique) et profondément indésirable en ce qu'il reconduit et renforce, par le discours, la logique violente d'une colonisation immatérielle, apparaissant en définitive comme une stratégie discursive de compensation maladroite, néfaste, et par ailleurs inopérante.

2.3 Soliloquer, coloniser : prendre la parole pour reprendre le centre

31. Le dispositif énonciatif du *Cul de Judas* apparaît fondé sur un modèle spéculaire, le silence de la femme jouant comme la surface d'un miroir qui renvoie au narrateur narrant l'image de lui-même. Le solipsisme du monologue adressé prend en quelque sorte appui sur cette présence mutique, sans l'écoute de laquelle il n'existerait pas comme parole dirigée, et à l'aune de laquelle il se modifie et se recentre de loin en loin. On aboutit en somme à cet oxymore : le narrateur marginal s'affirme comme centre du discours et de l'attention, mais il s'agit d'un centre assisté par les marges de silence et de vie qu'il vampirise par sa parole logorrhéique.

32. L'anonymisation de la femme qui écoute et la neutralisation de sa capacité à parler contribuent à l'inscrire dans ce qui se dessine comme une série implicite d'interlocutrices interchangeables. Il apparaît dès les premières sections que la pratique du soliloque accompagné n'est pas neuve pour le narrateur, et qu'il s'agit vraisemblablement d'une tirade itérative dont Maria José n'est pas la première allocutaire : « Une autre vodka ? Il est vrai que je n'ai pas terminé la mienne, mais à ce moment de mon récit je me trouble *invariablement*, que voulez-vous : déjà six ans et je me trouble encore[31] ». Le chapitre « S », placé sous le signe alphabétique de Sofia, la femme aimée en Angola, est une adresse posthume à celle-ci : le *vous* impersonnel réservé à l'interlocutrice silencieuse est ici supplanté par un *tu* chaud et tendre qui accentue le contraste et met Maria José en défaut.

> Tu m'attendais, Sofia, et il n'y a jamais eu entre nous la moindre parole, parce que tu entendais mon angoisse d'homme, mon angoisse chargée de haine d'homme seul […], tu entendais mes caresses désespérées et la tendresse craintive que je te donnais, et tes bras descendaient lentement le long de mon dos, sans colère, ni sarcasme […][32].

33. Cette adresse dans l'adresse place la spectatrice des réminiscences dans les limbes d'une apostrophe amoureuse qui la nie doublement : systématiquement éclipsée par l'assignation au

[31] Lobo Antunes 2013, « D », p. 45, (nous soulignons).
[32] *Op. cit.*, « S », p. 171.

silence propre au dispositif, elle se retrouve ici ponctuellement annulée par la déclaration amoureuse – qui n'en reste pas moins, elle aussi, un monologue adressé à une autre femme silencieuse. L'adresse à l'interlocutrice fonctionne comme un prétexte à rétablir le « dialogue » avec toutes les femmes du passé (l'épouse portugaise, la prostituée angolaise tante Teresa, la guérrillère Sofia, Isabelle).

34. Outre la mise en silence, l'anonymisation et la sérialisation, l'emploi du futur et du conditionnel est le symptôme d'un discours vorace qui imagine, nomme, et fige en les jugeant les virtualités d'action de la femme et du narrateur lui-même, neutralisant et dégradant d'avance ce qui pourrait leur arriver. Ainsi du passage où le narrateur hypocondriaque imagine sa propre mort et la découverte minable de son cadavre par la concierge[33] ; ou de celui qui à coup de « peut-être » et de conditionnel, dès la troisième page du roman, métamorphose narrateur et interlocutrice en animaux gauches se débattant pour un bout de tendresse :

> Si nous étions, madame, par exemple, vous et moi, des tamanoirs, au lieu de causer l'un avec l'autre dans cet angle du bar, peut-être me ferais-je davantage à votre silence, à vos mains posées sur le verre, à vos yeux de colin vitreux flottant quelque part sur ma calvitie ou sur mon nombril, peut-être pourrions-nous nous entendre dans une complicité de trompes inquiètes reniflant de concert sur le ciment des regrets d'insectes inexistants, peut-être nous unirions-nous, sous le couvert de l'obscurité, en coïts aussi tristes que les nuits de Lisbonne […][34].

35. Tout geste possible, dès lors qu'il est ainsi ouvert dans l'imagination et nommé, se trouve dans le même mouvement refermé et rendu d'avance caduc par cette ritournelle du dégoût de vivre. On assiste, dans cette mécanique de réduction par principe au pathétique, à une forme de colonisation du possible par le discours : rien ne peut arriver, tout nous a déjà écœuré – et pourtant ils essaient, font l'amour au milieu des gestes pré-évincés d'où parvient à sourdre, discrètement, une infime tendresse intersticielle.

36. La réquisition d'une centralité attentionnelle par le discours traumatisé et son corollaire de « silenciation » d'autrui apparaissent comme la condition de possibilité du monologue narrateur, aussi bien du point de vue du contenu thématique que des modalités d'énonciation. L'économie des captures d'attention ici à l'œuvre rappelle à quel point le partage de la parole, du silence et de l'écoute peut faire d'une situation énonciative, en particulier littéraire, un espace de reprises et de reconductions de pouvoir. Lobo Antunes écrit dans *La Splendeur du Portugal* (1998) :

[33] « Vous lirez le journal, vous n'en croirez pas vos yeux, vous relirez, vérifierez le nom, la profession, l'âge et deux heures après vous aurez oublié et vous viendrez ici comme d'habitude, ancrer votre silence dans un havre de verres » (*op.cit.*, « D », p. 45).
[34] *Op. cit.*, « A », p. 15.

> […] non pas de l'argent ni du pouvoir mais des Noirs sans argent ni pouvoir qui nous donneraient l'illusion d'avoir de l'argent et du pouvoir que nous avions sans, en fait, les avoir parce que nous n'étions que tolérés au Portugal, regardés comme nous regardions ceux qui travaillaient pour nous et donc, d'une certaine manière, nous étions les Nègres des autres de la même façon que les Noirs possédaient leurs Nègres qui à leur tour possédaient leurs Nègres par degrés successifs jusqu'au fond de la maladie et de la misère[35].

37. En tant que périphérie taiseuse, l'interlocutrice constitue un regard extérieur indispensable à la tenue du soliloque et joue, davantage qu'un rôle de double nécessaire, en quelque sorte celui de « Nègre » du narrateur. Le dispositif de parole articulant le roman apparaît ainsi comme une reconduction, sur le plan du discours, d'un rapport *colonisateur* au monde : après les terres et les populations angolaises, c'est ici la femme assignée tant bien que mal au rôle d'interlocutrice qui se trouve minorisée, dissoute dans une série anonyme, et dépossédée de l'usage de la parole et de la subjectivité – par celui-là même dont le discours maudit sans relâche la guerre coloniale.

38. Cette situation d'énonciation, celle d'un monologue tout à la fois cloîtré de force en lui-même par le harcèlement des souvenirs et débordant de toutes parts vers une narrataire muette ou en tout cas réduite au silence, est en fait une contradiction dans les termes – celle d'un soliloque désespérément adressé, mais neutralisant toute possibilité de dialogue. La configuration d'un modèle hiérarchique et la confiscation de la centralité par le narrateur se fondant sur l'aliénation d'une spectatrice forcée, cette machinerie discursive se solde inévitablement par la reconduction du solipsisme existentiel, synonyme d'échec du dispositif thérapeutique. N'est-ce pas là l'envers inévitable de tout rapport colonisateur à autrui et de toute organisation hiérarchique entre les êtres ? Si l'aporie énonciative peut trouver une forme de résolution précaire, celle-ci ne semble pouvoir être que proprement poétique : à quel point et à quelles conditions le roman fait-il de cette situation intenable une posture – du moins provisoirement – soutenable ?

3. Émargements, décentrements et excentricités. Le discours de l'écart comme seule posture tenable

3.1 Délire et digression

39. S'écarter toujours plus du sujet initial en conquérant le centre de l'attention est un geste récurrent de ce discours qui fonctionne par mouvements littéralement *excentriques*, c'est-à-dire

[35] Lobo Antunes 2015, p. 457 ; cité dans Peslier 2017, § 11.

qui s'éloignent de leur centre et dont le centre se déplace. S'il s'agit, à la lettre, d'un discours délirant, où le souvenir érotique s'enchâsse sans crier gare dans le souvenir de guerre traumatique qui se poursuit lui-même sans transition dans une réminiscence d'enfance, et ainsi de suite, c'est étymologiquement parce que le substantif « délire » vient du latin *delirium*, du verbe *deliro* (*de-liro*), qui signifie « sortir du sillon ».

40. Ainsi entendu, le délire de la parole est inséparable d'une logique de dérivation interne, de disruption, de bifurcation du discours en lui-même : sortir du sillon de la raison se fait en sortant des chemins tracés de la phrase, de la cohérence thématique et de l'enchaînement logique. Si l'on devait dégager une seule figure rhétorique pour représenter le roman, ce serait à coup sûr la digression, qui découle du substantif *digressio*, « action de s'éloigner », formé à partir du verbe *digredi*, « s'écarter de ». Il est possible d'isoler un exemple particulièrement représentatif de cette logique de délire digressif à l'œuvre dans le roman : situé au chapitre « H », l'extrait intervient au moment du départ en bateau pour l'Angola[36]. Épisode diégétique et autobiographique du départ vers le front, mention d'une réminiscence enfantine, commentaire d'un événement politique, explicitation de fantasmes érotiques et références méta-diégétiques à la situation d'énonciation : les multiples thèmes et gestes discursifs du roman se trouvent condensés en quelques dizaines de lignes par la connectivité délirante d'un discours fondé sur l'association d'idées et de sensations, que l'on peut qualifier de *dérivation synesthésique*.

41. Dans ce texte surdéterminé par les dynamiques de la métamorphose et de la transmutation, le narrateur passe du coq à l'âne tout au long d'un monologue surpeuplé d'animaux, cependant que l'on assiste aux devenir-animaux multiples des personnages humains[37]. Mais la digression revêt aussi un caractère quasiment pathologique en ce qu'elle manifeste une forme de trouble de l'attention du narrateur, incapable de se fixer sur le moment donné, sur l'instant, car il est sans cesse ramené à un autre lieu (l'Angola) et à un autre temps (le passé de la guerre).

42. Délire de l'imagination et digression du discours apparaissent, l'un en tant que comportement cognitif, l'autre en tant que mécanisme énonciatif, comme les symptômes littéraires d'une poétique du trauma.

3.2 Les contreparties de la polyphonie

[36] Nous ne reproduisons pas ici en intégralité un texte qu'il s'avère particulièrement difficile d'isoler et de morceler, du fait même de son irrésistible force de dérivation interne. Nous renvoyons donc à Lobo Antunes 2013, « H », pp. 74-75, à partir de : « […] pendant le voyage l'orchestre du navire jouait des tangos moisis pour noces d'argent, j'ai embarqué le 6 janvier et la nuit de la Saint-Sylvestre je m'étais enfermé dans la salle de bains pour pleurer […] ».

[37] Voir par exemple le passage cité plus tôt de la zoomorphisation du narrateur et de l'interlocutrice, imaginés en tamanoirs dans le cadre de la séquence d'ouverture issue du souvenir enfantin au Jardin zoologique (*op. cit.*, « A », p. 15).

43. Le procédé digressif s'amorce toujours de manière intransitive : dans le passage évoqué ci-dessus, l'insertion du souvenir d'enfance et des paroles du fermier rapportées sous forme de discours indirect libre se fait sans spécification de caractères typographiques traditionnels (guillemets et carterons). Sur la même lancée, le texte passe du portugais (ou du français pour la traduction) à l'espagnol, au cours de la citation non-référencée d'un fragment textuel d'une autre nature : des paroles de chanson qui, sans les moindres guillemets, figurent du moins en italiques, conformément à la convention typographique qui signale ainsi la présence de langues étrangères au sein d'un texte. Ces éléments disparates, dont les liens réciproques ne sont jamais explicités, participent à donner au monologue l'aspect bigarré et paradoxal d'une polyphonie à une seule voix :

> La circularité, l'ellipse, l'arabesque, ce sont là toutes sortes de figures que l'écrivain portugais investira par la suite dans son travail sur les voix et la forme polyphonique, chorale, du roman, géométrie de la courbe qu'il inscrit au départ et au terme du récit (des « ellipses lentes » du professeur de gymnastique noir qui le fascinent en A à l'« arabesque dédaigneuse » de la canne de la tante qui le juge en Z), tracés dans l'espace qui se répliquent dans le temps et dans le style[38].

44. Dans sa thèse consacrée aux techniques scripturales romanesques employées par Lobo Antunes, Andreia Caterina Vaz Warrot fait état de deux caractéristiques apparemment contradictoires du *Cul de Judas.* Seul roman assumé entièrement à la première personne par un narrateur unique, l'œuvre relève d'une monologie exemplaire, qui reste inégalée dans la bibliographie antunienne[39] ; pourtant, le caractère nettement métissé des instances de parole au sein même de la voix narratrice permet à la chercheuse de parler d'« hétérodiscursivité » et, en termes bakhtiniens, de *polyphonie*.

45. Si la poétique digressive semble bien engager une série de phénomènes polyphoniques, l'analyse de l'économie énonciative du roman menée antérieurement doit nous maintenir en alerte quant à ce que l'on pourrait appeler les *politiques de la parole*, en nous faisant poser la question des contreparties de la polyphonie. Quelles sont les valeurs de la dynamique d'intégration polyphonique d'autres voix par celle du narrateur, sur le plan littéraire et historique ? À quelles conditions cette intégration peut-elle opérer dans le texte ?

46. La polyphonie semble assumer trois fonctions distinctes dans le roman : elle est d'une part le marqueur d'une hétéroglossie traumatique, qui relève de l'incorporation sur le mode panique des voix des bourreaux et des victimes dans le cadre d'un monologue délirant. En ce sens, elle

[38] Peslier 2017, § 14.
[39] Voir Vaz Warrot 2009, p. 176, figure II.13.

apparaît comme le symptôme énonciatif d'une hantise par la mémoire et, plus précisément, par la voix. D'autre part, en tant que telle, la polyphonie paraît relever d'un geste littéraire dont la fonction est assimilable à celle du genre du tombeau, qui consiste ici à faire une place, au sein du texte, aux voix des morts. Mais la polyphonie est aussi dans *Le Cul de Judas* un mécanisme énonciatif relevant de l'intégration du discours de l'autre par le discours propre, dont l'on peut dans certains cas se demander si elle est consentie. En « M », par exemple, l'objection supposée de la femme quant à la tendance du narrateur à la digression est intégrée sous la forme d'une concession provisoire dont il ne sera tenu compte qu'un bref instant : « Quoi ? La guerre en Afrique ? Vous avez raison, je divague, je divague […][40] ». Le monologue incorpore la parole potentielle de l'interlocutrice et, en l'incluant dans le discours, exclut qu'elle puisse en être sujet. Lorsqu'elle paraît correspondre à une logique, sinon de vampirisation, du moins de phagocytage, la polyphonie a pour contrepartie non négligeable la silenciation d'autrui. Rendre justice à ces trois aspects de la multiplication des voix au sein du monologue engage en fait ici à défendre une perspective analytique critique sur l'énonciation polyphonique littéraire, qui n'est pas toujours une harmonisation pacifique du multiple dans l'un.

3.3 S'éparpiller pour se fuir soi-même et, en s'égarant, se trouver

47. Outre les digressions thématiques, les dérives sensorielles et linguistiques et la prolifération des voix, l'intertextualité abondamment mise en jeu par le texte place celui-ci en position de dépendance partielle vis-à-vis de ses sources d'inspiration. Qu'il rejoue certains motifs des *Lusiades* de Luis de Camões sur le mode parodique, la posture poétique enthousiaste, intranquille et désespérée de Fernando Pessoa et de ses hétéronymes Álvaro de Campos et Bernardo Soares, ou encore un certain nombre de traits stylistiques du *Voyage au bout de la nuit*, cette mobilisation plus ou moins impertinente de renvois livresques forme une communauté littéraire embryonnaire au sein du texte et crée une filiation, une parenté, une solidarité qui font cruellement défaut au personnage-narrateur et se trouvent ici en partie permises par le système de référence littéraire.

48. Quant aux dérivations et hybridations génériques, plus encore que de reconnaître le modèle théâtral derrière ce monologue-tirade, il s'agit de remarquer que celui-ci pratique à tout instant une échappée du roman vers la prose poétique. Le devenir-poème du récit de guerre est en effet sans cesse perceptible, autant que peut l'être le devenir-imaginaire et fabulatoire de

[40] Lobo Antunes 2013, « M », p. 106.

l'anamnèse traumatique autobiographique, et le devenir-sensoriel et intime de l'épopée épique. Cet irrépressible mouvement expansif de la nature du discours résout symboliquement et dans le langage le solipsisme du narrateur.

49. À l'inverse de l'incorporation des voix par celle du narrateur, et parce qu'elles intègrent des voix déjà parlées et jusqu'à un certain point littéralement *autorisées* et canonisées par leur publication, l'intertextualité et le transgénérisme pourraient être envisagés comme deux formes de polyphonie sans contrepartie – les seules, donc. Polyphonie intertextuelle et dépense dans l'hybridation générique apparaissent ainsi comme les deux formes de résolution poétique du solipsisme existentiel qui structure douloureusement le roman, et dont le pan-vitalisme assumé par l'écriture antunienne semble être ici la seule issue opératoire.

Conclusion

50. Le roman de Lobo Antunes, écrit depuis le centre de l'empire portugais décadent et depuis la capitale de la dictature finissante, n'existe pourtant que par la périphérie angolaise en pleine prise d'indépendance. Pour le narrateur intarissable, le Portugal étriqué constitue un désert de la vie et l'antonyme de la créativité ; dans les soubresauts et les rictus de la guerre, c'est l'Angola ravagé qui lance l'aventure, la parole qui la raconte et l'écriture qui en rend compte. Le paradoxe identitaire et géographique, errance du soi entre un ailleurs et un ici, entre un passé qui hante, un présent rongé par le traumatisme et un avenir inenvisageable tant sa morne vacuité désole, se double, par l'organisation même du texte, d'un paradoxe énonciatif. Pour le centre en quelque sorte mort-vivant, la marge constitue une relance vitale – idéologiquement, historiquement et littérairement parlant. Il est à ce titre possible de parler d'une *dialectique de la vitalité* à l'œuvre aussi bien entre le centre locuteur (narrateur) et l'ancienne marge politique promue au rang de centre thématique (l'Angola), qu'entre le centre du discours et sa marge, l'interlocutrice se trouvant vampirisée par le soliloquant qui fait d'elle le support forcé d'un dernier espoir.

51. L'« espace blanc où [s]'ancrer » évoqué par le narrateur dans l'extrait cité en ouverture, davantage que le havre passager d'un corps de femme le temps d'une brève rencontre, ne peut être en définitive que le livre lui-même et l'espace blanc de la page. L'isolement extrême du personnage ne semble en effet pouvoir être rompu par aucune conversation, par aucune présence à ses côtés ni par aucun geste d'amour ou de sensualité. Au contact de son désespoir

bavard, la conversation se recroqueville en soliloque ; la compagnie d'autrui se dégrade en absence indifférente, et toute tentative de tendresse se réduit en gymnastique somme toute poussive et désenchantée. De la situation d'énonciation du roman, on ne peut conclure qu'à une incommunicabilité sans appel entre les personnages. Jamais le monologue n'évolue en dialogue et, pour terminer la narration, c'est le passé douloureux du narrateur qui prend le dessus sur le présent, certes morne, mais du moins capable d'abriter un mince espoir. La débâcle est donc avérée à tous les niveaux, aussi bien sur le plan relationnel et mémoriel que discursif et énonciatif.

52. Le naufrage est complet, sauf sur un point : le livre que l'on tient dans les mains. Malgré le transfert de mémoire raté au sein de ce dispositif d'énonciation polarisé, l'auteur parvient à élaborer un discours écrit audible pour un lecteur ou une lectrice consentante. Malgré l'incapacité du narrateur à pousser ce « cri de révolte » que lui-même et ses camarades d'infortune attendaient de lui contre « ces messieurs de Lisbonne » qui les envoient tuer et se faire tuer[41], Lobo Antunes, cinq ans après son retour d'Angola, publie ce livre où il venge, autant que l'on peut venger dans la langue, les morts, les assassinés et les traumatisés de la guerre d'Angola. Ce faisant, il troue le silence de plomb qui s'installe insidieusement sur le sujet au sein de la jeune démocratie portugaise. L'existence même du livre dément par ailleurs les angoisses du narrateur quant à sa capacité à écrire : l'écriture du *Cul de Judas* devient pour son auteur une idiosyncrasie littéraire parfaitement adéquate à cette expérience en partie inénarrable, et un ancrage vital contradictoire fondé sur l'expression de l'arrachement. Seule la langue littéraire semble ici pouvoir être un pays, non pas natal mais paradoxal et toujours provisoire.

Références bibliographiques

Cazalas, Inès, 2008, « Plurivocité de la violence et écriture de l'altérité dans *Le Cul de Judas* d'António Lobo Antunes », dans Sandrine Bazile et Gérard Peylet (éd.), *Violence et écriture, violence de l'affect, voix de l'écriture*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Eidôlon », 81, pp. 211-224.

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), 2012, « Obséder : Étymologie de Obséder », dans *Trésor de la Langue Française Informatisé* (TLFI) 1994-1971 [En ligne] https://www.cnrtl.fr/etymologie/obs%C3%A9der, consulté le 30 janvier 2020.

[41] Lobo Antunes 2013, *op. cit.*, p. 180.

Dos Santos, Bárbara, 2018, « Mémoires de l'expérience de la guerre dans *Le Cul de Judas* d'António Lobo Antunes », dans Françoise Dubosquet Lairys (éd.), *Les failles de la mémoire : Théâtre, cinéma, poésie et roman : les mots contre l'oubli*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », pp. 113-123.

Kane, Momar Désiré, 2019, « Texture de la marge », communication prononcée lors des Journées d'études des jeunes chercheurs de l'IRIEC sur le thème « Marginalités et écritures. Les imaginaires de la représentation de soi dans la fiction narrative », Université Paul-Valéry – Montpellier 3, 24 & 25 octobre 2019.

Lobo Antunes, António, 2013, *Le Cul de Judas*, Pierre Léglise-Costa (trad.), Paris, Anne-Marie Métailié, coll. « Suites », [éd. originale : 1979 ; 1ère éd. française : 1983].

Lobo Antunes, António, 2015, *La Splendeur du Portugal*, Carlos Batista (trad.), Paris, Christian Bourgois, [éd. originale : 1997 ; 1ère éd. Française : 1998].

Peslier, Julia, 2017, « L'Arche triste ou les désastres de la guerre luso-angolaise selon António Lobo Antunes », *Op. cit. Revue des littératures et des arts*, 17 [En ligne] https://revues.univ-pau.fr/opcit/274, consulté le 20 octobre 2019.

Vaz Warrot, Andreia Catarina, 2009, *La création romanesque chez António Lobo Antunes*, Thèse de doctorat en Études lusophones, Saint-Denis, Paris 8. Sous la direction de Maria Helena Araújo Carreira et de Fernanda Miranda Menéndez.

Pour citer cet article – *To cite this article* :
Ibáñez-Drillières, Louise, 2023, « Silence et soliloque. Stratégies discursives du centre et de l'écart dans Le cul de Judas d'António Lobo Antunes », Numéro thématique *Marginalités et écritures : les imaginaires de la représentation de soi dans la fiction narrative*, coord. par Ndiaye Sarr & Sergio Fregoso Sánchez, *Imprévue*, n° 1(2023), <lien>, mis en ligne le jj/mm/aaaa/, consulté le jj/mm/aaaa.

Mémoires palestiniennes de la marginalité : Edward Saïd et Elias Sanbar

Palestinian Memories of Marginality: Edward Said and Elias Sanbar

Ammar Kandeel[1]

Résumé : L'œuvre anglophone d'Edward Saïd et celle francophone d'Elias Sanbar témoignent de deux représentations, assez proches l'une de l'autre, de la marginalité palestinienne. Forcés à l'exil, les Palestiniens vivent, selon les deux auteurs ici étudiés, un double état marginal : une marginalité des exilés par rapport aux Palestinens occupés et vivant sur les territoires palestiniens (*al-dâkhil*) ainsi qu'une marginalité dans les pays de l'exil, arabes et occidentaux. L'objectif de cet article est donc de comprendre la manière dont cette double marginalité vécue par les Palestiniens cache une autre marginalité d'ordre temporel et qui est liée à l'attente d'un retour au pays natal.
Mots-clés : Marginalité, exil, Edward Saïd, Elias Sanbar, Lieu, Temps

Abstract: The American work of Edward Said and the French one of Elias Sanbar represent Palestinian marginality in two different, yet close, ways. According to both of them, Palestinians who were forced into exile live a double marginal situation: a marginality of the Exiled in relation to the Occupied who reside in the Palestinian Territories (*al-dakhil*) and a second type of marginality in the host countries, both Arab and Western. Therefore, the goal of this article is to understand the ways in which this double marginality of the Palestinians hides a temporal marginality that is linked to the waiting of a return to the homeland.
Keywords: Marginality, Exile, Edward Said, Elias Sanbar, Place, Time

[1] Ammar Kandeel est docteur en littérature française et comparée de l'université Paul Valéry Montpellier 3. Il est actuellement chercheur associé au centre d'Analyse Textuelle, Traduction, Communication (ATTC) de l'université de la Manouba (Tunisie). Ses travaux portent sur les (auto-)représentations littéraires, artistiques et scéniques des Palestiniens en France et aux Etats-Unis. Il s'intéresse spécifiquement à l'écriture et à la performance des identités migratoires et exiliques, à la construction historiographique et aux écritures mémorielles des Palestiniens dans une perspective décoloniale. Ammar Kandeel a été lauréat du programme de mobilité postdoctorale ATLAS 2020 (FMSH-ACSS), du programme de recherche sur la sortie de la violence IPEV (Carnegie NY & FMSH) et du programme ATLAS 2022 (FMSH-UNIMED). Ses domaines de recherche se sont récemment élargis vers l'étude des *safe spaces* artistiques au Moyen-Orient.
Courriel : ammar[dot]kandeel[at]gmail[dot]com

Voici qu'une marge avance, qu'un centre recule,
L'Orient n'est pas absolument Orient,
ni l'Occident, Occident.

Mahmoud DARWICH, « Contrepoint »

1. Edward Saïd et Elias Sanbar sont deux intellectuels, universitaires et essayistes palestiniens dont les œuvres portent une réflexion comparable sur la notion de marginalité dans ses dimensions spatiales. En effet, la spécificité du cas palestinien réside dans son statut exilique et diasporique : l'événement historique fondateur dans les expériences vécues d'Edward Saïd et d'Elias Sanbar est la *Nakba* (la catastrophe) de 1948, suite à laquelle 800 000 Palestiniens se retrouvent privés d'une reconnaissance officielle de leur existence en tant que nation. Commence dès lors le périple d'une justification du droit de tout un peuple à sa terre et à son indépendance.

2. Il est donc impossible d'analyser la pensée de Saïd et de Sanbar au sujet de la question de la marginalité dans une optique palestinienne sans penser l'intrication de leurs subjectivités spécifiques avec le destin collectif des Palestiniens. Pierre Nora souligne cette nécessité dans ses travaux grâce à la notion de « mémoire collective », notion qu'il définit comme « le souvenir ou l'ensemble de souvenirs, conscients ou non, d'une expérience vécue et/ou mythifiée par une collectivité vivante de l'identité dans laquelle le sentiment du passé fait partie intégrante[2] ». Ainsi toute représentation de l'identité palestinienne trouve sa richesse dans ses sources de réflexion sur la perte de la terre natale en Palestine et sur l'exil obligé des Palestiniens.

3. De ce fait, l'expérience palestinienne vécue porte des traits biographiques et intellectuels partagés par les deux auteurs. Ils relèvent d'une même génération palestinienne qui s'est exilée en Occident suite à l'occupation de la Palestine et la création de l'Etat d'Israël en 1948. Saïd est né à Jérusalem en 1935 et Sanbar à Haïfa en 1947. Bien qu'ils aient choisi des domaines d'études différents au départ – Saïd la littérature comparée à l'université Columbia et Sanbar le droit international à l'université Paris IIV –, les deux intellectuels ont par la suite fait de la recherche sur la question palestinienne et sur l'histoire palestinienne le centre de leur production intellectuelle.

4. Ainsi, et en plus de ses écrits sur la théorie littéraire et les littératures coloniales et postcoloniales, Saïd a produit des ouvrages traitant notamment de la représentation des Palestiniens, et d'une manière plus générale des Arabes, et de la question de Palestine. Ses

[2] Nora 1978, p. 398.

travaux sur les Palestiniens recoupent largement ceux d'Elias Sanbar dans la mesure où ils se soucient de montrer et de démontrer la présence des Palestiniens en dépit des récits sionistes et européens sur l'absence de ces derniers.

5. Nulle surprise donc que les deux intellectuels aient participé à la réaction de la déclaration de l'Indépendance palestinienne en anglais et en français en 1988 et d'avoir fait partie du Conseil National Palestinien, que Saïd a pourtant quitté suite aux accords de paix d'Oslo, jugés injustes à ses yeux en ce qui concerne en particulier le droit de retour des réfugiés. La position politique de Saïd lui a valu une « brouille » avec Sanbar, sur laquelle revient ce dernier dans son *Dictionnaire amoureux de la Palestine*, « après des décennies d'amitié[3] ». S'étant félicité principalement de la reconnaissance du nom de la Palestine pendant les négociations de paix, Sanbar s'est fait ainsi classer comme tous ceux qui était en accord avec le chef palestinien Yasser Arafat, comme « la clique d'un dictateur[4] » par Saïd. Position qui éloigna politiquement encore les deux amis.

6. Or, il semblerait que la question de l'exil et du retour en Palestine constitue l'un des lieux de rencontre majeurs entre deux pensées palestiniennes dont nous tenterons de montrer la flagrante proximité malgré la distance géographique et linguistique et malgré le différent déjà mentionné. L'adhésion de Sanbar au CNP depuis 1988 et son admiration pour Yasser Arafat ne l'empêche pourtant pas de déclarer haut et fort en 2010 que le droit au retour des Palestiniens constitue un « droit humain *inaliénable*[5] ».

7. Le discours des deux auteurs prend donc racine dans l'exil et depuis l'exil sur la situation marginale vécue, en conséquence, par les Palestiniens. C'est cette sensibilité qui est à même de dessiner les convergences entre leurs pensées respectives. Par ailleurs, cette question de l'exil fut le sujet d'une discussion entre Saïd et Sanbar dès leur première rencontre en personne à Beyrouth en 1978, où le premier commence par poser la question :

> – Toi qui vis en exil, envisages-tu jamais de revenir vivre en Palestine ?
> – Je ne sais plus. Et toi, envisages-tu de quitter New York ?
> – Non[6].

8. Cette conversation est symptomatique d'un problème d'identification aux lieux réels, causé par l'exil et par un sentiment de marginalité. En quoi les pensées de Saïd et de Sanbar convergent-

[3] Sanbar 2010, p. 352.
[4] *Op. cit.*, p. 356.
[5] *Op. cit.*, p. 44, (soulignement de l'auteur).
[6] *Op. cit.*, p. 352.

elles sur cette question d'une marginalité géographique et politique ? Afin de répondre à cette question, nous analyserons deux formes de marginalités qui trouvent leurs origines dans l'exil.

1. L'exil comme marginalité

9. L'une des définitions principales données par le dictionnaire pour l'entrée « marginal » est celui « qui se rapporte à ou se trouve sur la bordure externe de quelque chose[7] ». Délimiter de ce fait une bordure externe implique la présence d'un espace interne ; la marginalité pourrait se poser ainsi comme une relation entre un espace intérieur et un espace extérieur. Cette dichotomie est plus à même d'exprimer la spécificité du cas palestinien dans un contexte postcolonial. C'est que le pays est à ce jour encore occupé et, par conséquent, sa population autochtone est proie à une double marginalité géographique.

10. La première marginalité est la contrainte de l'éloignement d'un « intérieur » palestinien. Saïd rappelle la distinction faite, par les Palestiniens eux-mêmes, entre Palestiniens « de l'intérieur » (« *min al-dâkhil* ») et ceux exilés en dehors des territoires palestiniens, « *fi al-khârij* » (« à l'extérieur ») :

> *The people of the interior are cherished as Palestinians "already there", so to speak, Palestinians whose lives on the edge, under the gun, inside the barriers and kasbahs, entitle them to a kind of grace denied the rest of us. It is also true, alas, that since 1970 our collective history fil-kharij ("in the exterior") or in the manfa and ghurba ("exile" and "estrangement") has been singularly unsuccessful, progressively graceless, unblessed, more and more eccentric, de-centered, alienated*[8]*.*

Sanbar reprend dans ses écrits également cette terminologie[9] de « l'intérieur » et de « l'exil », des Palestiniens « occupés » et de ceux « exilés ». Mais au-delà de cette reprise, on le voit, Saïd se sert des termes arabes pour exprimer cette marginalité, « *manfa* » et « *ghurba* », termes qui sont aussi utilisés par Sanbar lorsqu'il écrit :

> En arabe, l'exil se dit *Manfâ*. Or ce mot est aussi utilisé pour dire *bannissement*, qui peut bien entendu, mais pas forcément, se confondre avec l'exil. Déplacés, expulsés, les Palestiniens sont

[7] Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, https://www.cnrtl.fr/definition/marginalit%C3%A9, consulté le 11 février 2020.

[8] Said 1993, p. 51, « Le peuple de l'intérieur est chéri en tant que Palestiniens « déjà là », autrement dit, ce sont les Palestiniens dont la vie est à la limite, sous les armes, à l'intérieur des barrières et des kasbahs, et qui leur confère une sorte de grâce qui nie le reste d'entre nous. Il est également vrai, hélas, que depuis 1970, notre histoire collective *fil-kharij* (« à l'extérieur ») ou dans le *manfa* ou la *ghurba* (« exil » et « étrangéité ») a particulièrement échoué et, progressivement, sans grâce, sans bénédiction, de plus en plus excentrique, décentré et aliéné », (nous traduisons).

[9] Sanbar 2010, p. 224.

donc des *Manfiyyûn*, des exilés bannis, mais pas seulement. Ils vivent aussi une *Ghurba*[10].

11. Cela fait référence au fait de ne pas être à l'intérieur, dans le pays natal qu'est la Palestine, mais aussi, au sentiment d'« étrangéité » ressenti par les exilés dans le pays d'accueil.

2. L'étrangéité comme marginalité

12. C'est là qu'on retrouve un deuxième niveau de marginalité. En effet, Sanbar définit le mot « *Ghurba* » comme « un état, celui de "l'étrangéité"[11] », traduit « *estrangement* » par Saïd[12]. La ville de New York, « ville d'immigrés et d'exilés[13] » a mené Saïd à opposer le sentiment d'être « étranger » à celui d'« appartenance » :

> Effervescente, turbulente, toujours changeante, énergique, troublante, résistante et captivante, New York est aujourd'hui ce qu'était Paris il y a cent ans, la capitale de notre temps. Il pourrait sembler paradoxal et même audacieux de préciser que la centralité de cette ville est due à son excentricité et au brassage particulier de ses caractéristiques, mais je pense qu'il en est ainsi. Cet aspect n'est pas toujours positif ou réconfortant, et pour celui qui y vit sans être en relation avec le monde d'affaires, de l'immobilier ou des médias, l'étrange statut de New York en tant que ville à nulle autre pareille est souvent une dimension troublante du quotidien, dans la mesure où la marginalité et la solitude de l'étranger peuvent souvent prendre le pas sur l'habituel sentiment d'appartenance[14].

13. De même pour Sanbar, l'exil géographique est synonyme de marginalité dans le sens que nous avons déjà évoqué. Il écrit :

> Tout cela [l'exil en tant que permanente souffrance] a été vécu, à des degrés divers et dans des situations multiples, par les exilés palestiniens, qu'ils fussent réfugiés, habitant les camps de l'Onu dans les pays arabes d'accueil ou disséminés à travers le monde.
> Ainsi l'exil est ghettoïsation et manque[15].

14. En utilisant le terme « ghettoïsation », Sanbar met l'accent sur le « fait de tenir une minorité à l'écart de la société[16] ». Le sentiment d'étrangéité fait donc référence à la marginalisation subie par les Palestiniens en exil : l'exilé reste un étranger dans le pays d'accueil, que ce soit en Occident ou en Orient. Comme le souligne Sanbar d'ailleurs, « la tristesse de l'éloignement se double de précarité matérielle, de misère parfois, [...] le despotisme de ceux qui vous ont exilé se double du racisme de ceux qui vous "accueillent"[17] ».

---

[10] *Op. cit.*, p. 25.
[11] *Op. cit.*, p. 25.
[12] Said 1993, p. 51.
[13] Said 2008, p. 10.
[14] *Op. cit.*, p. 9.
[15] Sanbar 2010, p. 57.
[16] Ceci est la définition donnée par l'*Encyclopédie Universalis* pour l'entrée « ghettoïsation » https://www.universalis.fr/recherche/q/ghettoisation/, consulté le 11 février 2020.
[17] Sanbar 2010, p. 57.

15. La relation de l'exilé Palestinien à la marginalité se fait à deux niveaux : international, face à un « intérieur », un territoire palestinien, mais aussi national, dans les pays et camps d'accueil. Cependant, nous pouvons remarquer chez nos auteurs que cette marginalité n'est pas seulement associée à une marge par rapport à un centre, mais qu'elle va jusqu'à remettre en question la possibilité même de trouver un lieu réel qui puisse servir de marge.

3. La marge : Hors du lieu, Hors du temps

16. Depuis son expatriation, Sanbar reconnaît avoir eu le « sentiment premier, confus mais tenace, *de n'être pas à [s]a place*[18] ». Cet énoncé fait écho à celui de Saïd qui avoue, quelques années auparavant, « la sensation constante de "ne pas être à [s]a place"[19] ». Mais cette expression chez les deux auteurs exprime-t-elle simplement l'inadéquation de leurs existences avec les lieux réels de l'exil ?

17. Plus qu'une simple expression d'un sentiment de marginalité dans les pays d'accueil, ces phrases nous suggèrent une sorte de construction d'un lieu autre. En effet, les mémoires de Saïd, écrites à la veille de sa mort, s'intitulent dans la version originale *Out of Place*, littéralement « Hors du lieu ». Et dans l'introduction de son *Dictionnaire*, Sanbar explique que :

> Les Palestiniens se posent en permanence la question de leur « situation », leur position, au sens de la détermination des Nord, Sud, Est et Ouest. Où sommes-nous ?
> *Hors du lieu, Hors du temps*[20].

18. Il nous semble que les deux auteurs en question construisent un « hors-lieu » proche des « espaces autres », définis par Michel Foucault comme étant des « hétérotopies » :

> Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables[21].

19. Les espaces autres, ou les hétérotopies, sont aussi chez Saïd et Sanbar des lieux réels et localisables. Mais ce ne sont pas les lieux réels de l'exil géographique dans les pays d'accueil en Orient et en Occident. Reprenant la réflexion foucaldienne pour comprendre les

---

[18] Sanbar 2010, p. 117, (nous soulignons).
[19] Said 2002, p. 12.
[20] Sanbar 2010, p. 15, (soulignement de l'auteur).
[21] Foucault 1994, pp. 755-756.

représentations palestiniennes, nous pouvons dire que ces hétérotopies sont le pays natal lui-même, la Palestine déplacée :

> Les Palestiniens sont, depuis 1948, des « porteurs de pays », en ce sens que le monde de l'exil, la société fondamentalement rurale des camps, se vit comme un *pays déplacé* avec ses relations sociales, ses habitudes, ses coutumes mais également ses paysages, sa faune, sa flore et ainsi de suite[22].

20. Les marges de l'exil sont donc ces lieux réels représentés et contestés au sein de ce hors du lieu qu'est la mémoire du pays natal, le « pays déplacé » par les Palestiniens en exil. Dans ce sens, les « hors du lieu » sont une nécessité pour les Palestiniens de refuser de remplacer le lieu perdu, à savoir la Palestine. Comme l'écrit Saïd : « [...] la plus grande difficulté à surmonter est la tentation d'une contre-conversion, le désir de trouver un système, un territoire ou une allégeance nouveaux pour remplacer ce qui a été perdu[23] ».

21. Cet espace autre dans le cas palestinien est une marge temporelle. C'est pour cette raison-là que les deux auteurs associent à ce « hors du lieu » un « hors du temps ». En cela, les Palestiniens de l'exil participent de cette modernité dont parle Foucault et qui a comme projet « d'organiser [...] une sorte d'accumulation perpétuelle et indéfinie du temps dans un lieu qui ne bougerait pas[24] ». Car, d'après Sanbar :

> Le pays exilé [est] celui du temps de passage, de l'entre-temps absolu, de l'entre-deux, du temps figé par la volonté de ceux qui, refusant de se noyer après leur terre, bloquent la marche des heures et des jours, attelés qu'ils sont à conserver le pays qu'ils transportent et portent en attendant de le refaire surgir des eaux[25].

22. Cette conversion de l'espace du lieu en une temporalité tire son origine de l'attente du retour au pays natal, qui est spécifique au cas palestinien dans notre contexte postcolonial. Ainsi la marginalité temporelle nous paraît acquérir autant pour Saïd que pour Sanbar la volonté d'une transcendance de la souffrance vécue à cause de la perte de la terre de naissance. Les deux intellectuels palestiniens témoignent ainsi d'une éthique intellectuelle qui consiste à porter la parole d'une mémoire palestinienne collective. Car, nous l'avons vu, Saïd et Sanbar ne semblent pas eux-mêmesattendre ce retour, mais ils intègrent cette inquiétante attente dans leur représentation de la psychologie de tout un peuple. Nous voyons enfin que la sensibilité des deux auteurs au sujet de cette marginalité témoigne d'une rencontre de pensées, plus solide et continue que la contingence de la « brouille » survenue au cours de leur amitié.

---

22 Sanbar 2010, p. 336, (soulignement de l'auteur).
23 Said, 2008, p. 34.
24 Foucault 1984, p. 759.
25 Sanbar 2010, p. 339.

Références bibliographiques

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « marginalité » [En ligne] https://www.cnrtl.fr/definition/marginalit%C3%A9, consulté le 11 février 2020.

Encyclopédie Universalis, « ghettoïsation » [En ligne] https://www.universalis.fr/recherche/q/ghettoisation/, consulté le 11 février 2020.

Foucault, Michel, 1994, « Des espaces autres », *Dits et écrits*, tome IV, Paris, Gallimard, pp. 752-762, [1984].

Nora, Pierre, 1978, « La mémoire collective », Jacques Le Goff, Roger Chartier, Jacques Revel (dirs.), *La Nouvelle histoire*, Paris, Retz, pp. 398-401.

Saïd, Edward, 1993, *After the Last Sky. Palestinian Lives*, Londre, Vintage, [1986].

Saïd, Edward, 2002, *À contre-voie. Mémoires*, Brigitte Caland et Isabelle Genet (trads.), Paris, Le Serpent à Plumes, [1999].

Saïd, Edward, 2008, *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Charlotte Woillez (trad.), Arles, Actes Sud, [2000].

Sanbar, Elias, 2010, *Dictionnaire amoureux de la Palestine*, Paris, Plon.

Pour citer cet article – *To cite this article* :
Kandeel, Ammar, 2023, « Mémoires palestiniennes de la marginalité : Edward Saïd et Elias Sanbar », Numéro thématique *Marginalités et écritures : les imaginaires de la représentation de soi dans la fiction narrative*, coord. par Ndiaye Sarr & Sergio Fregoso Sánchez, *Imprévue*, n° 1(2023), <lien>, mis en ligne le jj/mm/aaaa/, consulté le jj/mm/aaaa.

Recensions

Nos Silences de Wahiba Khiari, un roman qui fait du bruit

Samar Miled
Duke University

L'exil

1. *Nos Silences*, roman de Wahiba Khiari, est bien plus qu'un texte sur *les silences*, c'est un texte qui se donne pour mission de les faire taire : il les percute de plein fouet et les brise. C'est un roman sur la peur qui gronde, sur les sanglots qui nous parviennent des tréfonds de la tragédie : les sons terribles de la décennie noire qui terrasse l'Algérie dans les années quatre-vingt-dix. Dans *Nos Silences*, la narratrice fait taire tous les silences : ceux du deuil ensevelis dans l'oubli, les cris des viols enfouis dans la honte, et « les bruits de la vie » (p. 29) interdits aux jeunes filles.
2. Ce livre est écrit dans la douleur, celle du souvenir, mais aussi celle de l'exil. Dès les premières pages, on assiste avec la narratrice à l'épreuve du départ. Le roman s'ouvre sur l'exil, sur la question de l'ailleurs, de l'appartenance de la narratrice à cet espace de la marge, de l'entre-deux : de l'ici et de l'ailleurs. Le corps est *ici* – dans la terre d'accueil, la Tunisie – mais le cœur est ailleurs, le cœur ne quitte pas l'Algérie : « pourtant, depuis que je suis ici, j'ai mal à mon pays. Je souffre par le corps et par l'esprit d'une affection chronique, une douleur invétérée. » (p. 35). C'est ainsi qu'on rencontre le *je* « marginalisé ». C'est un *je* rescapé, mais fragilisé, qui vit dans la marge, qui se réfugie dans les frontières, qui quitte son pays sans le quitter tout à fait. « La marginalité » du *je* est d'abord celle de l'éloignement dans l'espace, ce qui lui procure un sentiment d'étrangeté, et s'ensuit un sentiment de culpabilité, que seule l'écriture arrive à calmer.
3. En effet, l'exil et l'écriture seraient indissociables. Toujours au début du roman, la narratrice explique que le voyage est la voie qu'elle emprunte pour retrouver sa voix. Elle a eu besoin de se perdre pour se retrouver enfin dans l'écriture. Elle compare donc l'expérience de l'exil à l'expérience de l'écriture. La feuille blanche, l'espace neutre de la liberté, les mots qui s'y étalent représentent pour elle un premier exil, une première « marginalité » : écrire c'est briser les silences imposés ; partir, par ailleurs, c'est choisir la

vie et dire non au 'pays où l'on se mourait' (p. 13). On assiste ainsi à l'entrecroisement de deux marginalités : celle de l'écriture qui défie la blanche immaculée et celle du départ, qui brise les frontières, les redessine et les redéfinit.

Les Mots

4. Dans *Nos Silences*, Wahiba Khiari adopte un style irrégulier, des parallélismes entre un *je* qui se raconte dans le présent de l'écriture, et un « Elle » qu'elle ancre au passé du souvenir. Elle nous fait plonger dans un monde où se confondent non seulement les pronoms et les narratrices, mais aussi les temps, le réel et l'imaginaire, et enfin le soleil qui brûle et le soleil qui détend. *Nos Silences* n'est pas un « miroir qu'on promène le long d'un chemin » (Stendhal, *Le Rouge et le Noir*), *Nos Silences* est un miroir fragmenté qu'on promène le long d'un orage.

5. Il n'y a pas de chapitres dans le roman de Wahiba Khiari. La linéarité n'y est pas respectée. Le style se veut marginal, à contre-sens ou à contre-courant. Une écriture à la marge du genre lui-même. Tout y est réinventé, le lecteur est confronté à des hauts et des bas tout au long de la lecture. On fait l'expérience d'une écriture du soubresaut, l'ascenseur émotionnel prend les personnages et le lecteur en otages.

6. Ce style fragmentaire, qui mime la brisure de la séparation, la déchirure de l'éloignement, permet à la narratrice de briser la distance géographique et de retrouver son pays par le biais de l'écriture. Par ailleurs, cette écriture polyphonique qui réunit plusieurs voix, permet à la narratrice de contourner les silences imposés aux femmes algériennes, qui ont longtemps porté le fardeau des tabous inventés pour les soumettre, et qui ont longtemps refoulé les traumatismes d'un passé violent qu'elles n'ont jamais enterré. L'invention de l'alter ego féminin, du « Elle » vient donc libérer la narratrice du poids du silence qu'elle partage avec *ses sœurs* algériennes :

> Toutes les nuits je la retrouve, dans le noir derrière mes paupières. Elle, le point blanc qui annule la cécité de mes nuits. Elle, le « je » dissimulé derrière mes peurs. Je lui échange les siennes contre un peu de vie. Mon écriture contre son drame, mes jours contre ses nuits. Je lui cède les mots pour libérer sa vie. Je lui donne la parole pour rompre mes silences (p. 28).

7. C'est cette libération à travers l'écriture qui confère à la narratrice son statut de femme marginale. Elle prend un risque en prenant la parole pour tuer les silences. À défaut de

pouvoir faire parler toutes les femmes, elle invente des personnages féminins, à qui elle fait subir ce qu'ont subi les Algériennes pendant la décennie noire. Ces voix fictives résonnent avec celles qui ont été tuées ou arrachées à la mémoire collective. Wahiba Khiari décide ainsi de raviver les démons du passé, elle rappelle à la vie les femmes enlevées par les usurpateurs de l'Islam, et les jeunes filles « sacrifiées sur l'autel des fantasmes masculins » (p. 106). Elle raconte leur histoire presque oubliée, enterrée pour céder la place à la honte. Elle refuse leurs silences. Elle réinvente leurs souffrances, les arrache à la terre de l'oubli, rafraîchit les mémoires : on entend les cris des fillettes qu'on viole, des jeunes filles qu'on mutile, on entend les silences des mères qui pleurent sans bruit et qui prient sans mots. C'est un texte qui écrit la douleur, qui fait remuer le couteau dans les plaies. C'est un livre enfin, taché de sang, qui fige le sang, qui crache la violence, rappelle le crime et accuse les criminels.

8. C'est un roman qui dérange ceux qui veulent oublier, et ceux qui veulent pardonner. C'est aussi un roman qui dérange ceux qui musèlent les femmes en privilégiant des pratiques ancestrales patriarcales. La narratrice veut dévoiler tous les secrets enfouis dans la tombe du corps féminin qui se voile. Elle n'épargne aucun détail : des plaisirs de la chair aux plaisirs de l'amour. Elle se situe ainsi à la marge du socialement et du moralement correct : d'abord parce qu'elle est femme et qu'elle écrit, ensuite parce qu'elle écrit sur les femmes, sur leurs frustrations et leurs désirs ; et enfin parce qu'elle écrit dans la langue de l'Autre, la langue de la France dont les crimes ne sont pas oubliés en Algérie, la même langue, qu'elle utilise parfois, pour prier :

> Je me sens tellement plus proche de Dieu quand je Lui parle sans contrainte de langue. On ne doit pas rechercher ses mots pour parler à Dieu, Il connaît nos pensées profondes et nues, avant que les mots ne les habillent (p. 61).

9. Cette vision du spirituel qui la place ainsi en retrait, *à la marge*, du collectif, du groupe, vient confirmer la singularité de la narratrice, qui défie toutes les contraintes du langage, à l'oral, comme à l'écrit, qui choisit d'épouser son trilinguisme (on apprend au début du roman qu'elle enseignait l'anglais) et d'user ainsi de toutes ses langues, pour se libérer des chaînes inventées par les hommes. Rien n'arrête le *je* qui réussit à braver ces lois inflexibles grâce aux mots. Et même quand l'écriture n'est pas disponible pour la narratrice, elle trouve une autre alternative pour se libérer du fardeau des tragédies qui la

rongent. En effet, quand ce n'est pas le voyage, quand ce n'est pas l'écriture, c'est l'imaginaire qui la soulage.

L'imaginaire

10. Les silences imposés ont marqué la narratrice, qui à chaque retour au passé, à chaque voyage dans le souvenir, nous rappelle avec amertume une époque où il lui était impossible de dire, et interdit d'écrire :

> « J'écris « dans mon cœur », comme quand on parle « dans son cœur », en dialecte de chez nous ça veut dire parler sans voix, juste pour soi, comme une prière silencieuse, un vœu (…) Mais écrire m'est défendu, depuis qu'on m'a brûlé livres et cahiers. Ici, soi-disant protégée, je crie sans voix à qui veut bien m'entendre. Ici, on a peur des mots, surtout ceux qui nous viennent d'ailleurs, on les chasse, les brûle, puis on les remplace par le silence » (pp. 54-55).

11. Il lui fallait donc trouver une autre alternative, pour chasser la peur qui étrangle et les maux qui étouffent. Elle décide donc de s'inventer un monde imaginaire, qui s'ouvre à elle quand elle ferme les yeux. Et elle seule en possède la clé. L'univers de l'imaginaire a précédé l'écriture dans la vie de la narratrice. Ses organes ont commencé à prendre forme « dans [son] cœur » avant qu'elle ne puisse leur donner vie dans l'écriture.

12. Elle procède de la même manière quand d'autres bonheurs lui sont défendus, y compris le plaisir d'aimer. En effet, quand elle vit l'expérience de l'amour, elle refoule ses sentiments et elle écrit des lettres « dans [son] cœur » sans jamais les envoyer : « il restera en moi, le long texte ; jamais lu, jamais récité, jamais appris, juste rêvé » (p. 65). Cette écriture silencieuse qui se trame en silence, devient ainsi un premier refuge, un premier exil pour un *je* qui peine à extérioriser ses pensées profondes. La narratrice se barricade dans ce monde parallèle du rêve, qui favorise cette écriture sans mots. Elle se construit des murs imaginaires que personne ne peut détruire, que personne ne peut brûler, *une marge* inaccessible : la toute première peut-être, avant l'expérience de l'écriture réelle, avant l'expérience de l'exil. WahibaKhiari se réfugie dans ces espaces de l'entre-deux mondes, du double voyage et des voies/voix qui s'entremêlent, pour accéder à l'ultime liberté : celle de pouvoir enfin briser les silences, et faire du bruit au seuil de son pays.

Khiari, Wahiba, *Nos Silences*, Tunis, Elyzad, 2009, 128 p.

ISBN : 9973580184